

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Н.А.Гагман

Фотографирование произведений искусства

От автора

В книге рассказывается об основных правилах и приемах фотографирования произведений искусства (архитектуры, живописи, скульптуры) для целей их изучения и популяризации.

В отечественной литературе эта тема во всей ее широте и разносторонности еще не ставилась. Теоретическая сторона вопроса мало разработана, а несколько книг на эту тему, вышедших в последние годы за рубежом, содержат главным образом описание некоторых наиболее употребительных приемов съемки.

Специалисты-практики базируются на личном опыте и часто придерживаются прямо противоположных взглядов на свою задачу. Все это позволяет надеяться, что книга послужит предметом всестороннего обсуждения, которое поможет уточнить и дополнить многие затронутые в ней вопросы.

В заключение хотелось бы принести самую глубокую благодарность доктору искусствоведческих наук М. А. Ильину и фотографу-художнику А. В. Хлебникову за ряд ценных указаний, данных ими во время работы над рукописью.

Введение

Общие положения

Фотографировать произведения искусства случается едва ли не каждому фотолюбителю. Осматривая художественный музей или выставку, фотолюбитель испытывает естественное желание не только сохранить в памяти понравившиеся ему произведения, но и зафиксировать их для себя теми средствами, которые имеются в его распоряжении. Многие фотолюбители посвящают свое свободное время съемке исторических и архитектурных памятников родного края, его

народного прикладного искусства или работ местных художников, скульпторов, графиков.

Выезжая за пределы родного города или поселка, а то и за пределы нашей Родины, фотолюбитель стремится сделать снимки увиденных им в пути исторических и художественных достопримечательностей. Возвратившегося из далекой командировки или туристической поездки часто просят поделиться полученными впечатлениями с коллективом своего предприятия, учреждения или организации. Такое сообщение представит, конечно, значительно больший интерес, если оно будет сопровождаться показом хорошо выполненных фотоснимков или диапозитивов. Расширение дружественных отношений между СССР и зарубежными странами и связанный с этим повышенный интерес советских людей к культуре различных народов мира придают этому вопросу особый общественный интерес.

Фотографирование произведений искусства — дело интересное и увлекательное. Начинающему фотолюбителю оно особенно доступно благодаря благоприятным условиям работы: неподвижность объекта съемки позволяет не торопясь выбрать наиболее выгодную точку съемки и характер освещения, обдумать композицию кадра, сделать несколько пробных снимков или повторить съемку. Готовый отпечаток, даже при наличии отдельных недостатков, несет в себе определенную эстетическую и познавательную ценность уже потому, что объект съемки — произведение искусства.

Более опытные и взыскательные фотолюбители добиваются возможно более совершенного выполнения снимка: точной и вместе с тем максимально выразительной передачи объекта съемки, наиболее полного раскрытия своего представления о данном памятнике искусства, о его индивидуальном художественно-образном содержании, о замысле его автора. Во многих случаях подобной съемке сопутствует ознакомление со специальной литературой о данном памятнике искусства, о творчестве его автора, о эпохе его создания.

Фотографирование произведений искусства способствует развитию у фотолюбителя художественного вкуса, помогает выработке композиционного чутья, учит находить и отбирать наиболее совершенные в художественном отношении объекты съемки и самые выразительные стороны этих объектов, подыскивать возможно более действенные средства для их фотографического воспроизведения. В этом смысле фотографирование художественных

произведений становится настоящей школой мастерства для фотолюбителя, независимо от направления его основных интересов.

Для лиц, углубленно изучающих искусство, и в первую очередь для музейных работников, историков, искусствоведов, художников, а также учащихся соответствующих учебных заведений, самостоятельная фотосъемка произведений искусства представляет собой незаменимое средство накопления рабочего материала. Усвоив определенную сумму относительно несложных технических знаний и навыков, такой специалист или любитель приобретает возможность с желаемой полнотой фиксировать интересующий его материал, отображать каждый предмет или явление искусства с такой разносторонностью и в таких аспектах¹, как это ему необходим для решения его конкретных научных или творческих задач. Ознакомление с основами фотографии потребует затраты времени и труда, зато умение фотографировать самостоятельно избавит научного работника или учащегося от долгих (а иногда и бесполезных) поисков готового иллюстративного материала.

Особый интерес в данном смысле представляет народная архитектура и предметы декоративно-прикладного искусства. Являясь предметами обихода, произведения этих видов искусства живут иногда недолго и погибают вслед за завершением своих узко утилитарных задач: перестройка дома нередко бывает связана с заменой его декоративного резного убранства, домашняя утварь, художественная мебель, посуда и ткани, потеряв свою чисто практическую ценность, выбрасываются или уничтожаются. Между тем среди подобных предметов часто можно встретить подлинные выражения народного вкуса и таланта. Своевременно зафиксированные фотографическим путем, они остаются жить для науки даже и в том случае, если местные музеи не успеют присоединить их к своим коллекциям. Кроме того, качественно выполненный фотоснимок может способствовать взятию ценного произведения на государственную охрану или приобретению его музеем.

Немалое число ценнейших памятников русской живописи и зодчества дошло до наших дней только в виде фотографий, исполненных в довоенное

¹ Аспект — точка зрения на предмет в широком смысле этого слова. Здесь мы будем иметь в виду не только положение фотографирующего по отношению к предмету съемки, но и в первую очередь общий облик предмета и те его особенности или детали, которые фотограф выявляет или подчеркивает на снимке благодаря особенностям ракурса, освещения, а также различными техническими средствами фотографии.

время, и притом не одними только фотографами-профессионалами, но и любителями искусства.

Фотоснимки многих памятников архитектуры и искусства, сделанные до их разрушения, явились ценнейшим документальным материалом для их послевоенного восстановления.

Любительское фотографирование художественных произведений является делом большой общественной и научной ценности. Включившись в работу по отысканию малоизвестных памятников культуры и их фиксации, фотолюбитель внесет свой посильный вклад в большое патриотическое дело — сбор материалов для составления летописи многовековой культуры нашей Родины, расширит круг нашего художественного наследия, доступного самым широким массам людей.

Посвятив свой труд фотосъемке выдающихся произведений современных художников и зодчих, фотолюбитель может служить благородной цели — популяризации лучших достижений социалистической художественной культуры.

Настоящее пособие рассчитано на подготовленного фотолюбителя, знакомого на практике с основными процессами фотосъемки и лабораторной обработки фотографических материалов. Изложение общих вопросов фотографической техники читатель найдет в любом элементарном руководстве по фотографии.

Цель книжки — помочь читателю в получении фотоснимков произведений искусства: живописи, графики, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства, пригодных для ознакомления с этими произведениями, а также для их научной популяризации и изучения как памятников культуры. Технически грамотный и выразительный фотоснимок произведения искусства не окажется лишним и тогда, когда снимок сделан просто на память для семейного альбома.

Каким должен быть фотоснимок

Один и тот же предмет может быть воспроизведен фотографическим путем в различных аспектах и различными способами, в зависимости от цели, которой должен служить снимок. Даже небольшое изменение в положении фотоаппарата по отношению к предмету съемки, незначительная перемена в

характере освещения могут привести к резким изменениям общего облика предмета на снимке. От характера этих изменений зависит выявление одних особенностей предмета съемки и частичная или полная нивелировка других. Отсюда следует, что назначение снимка определяет не только его содержание, но и технические особенности его выполнения.

Задача фотоснимка — дать зрителю возможно более ясное, точное и всестороннее представление о предмете съемки как произведении искусства. При этом наряду с полнейшей достоверностью воспроизведения решающее значение имеет и полнота передачи образной выразительности оригинала и, следовательно, того впечатления, которое создается у зрителя при непосредственном осмотре этого произведения искусства. Такие снимки служат для иллюстрирования научных и научно-популярных изданий и лекционных курсов, для составления тематических альбомов, занимают видное место в экспозициях многих музеев и выставок.

Фотолюбитель должен стремиться к тому, чтобы и его работы отвечали высоким требованиям фотографического воспроизведения и тем самым могли иметь определенную общественную ценность как средство популяризации и изучения памятников искусства.

Благодаря фотографии *можно* получить о памятниках искусства более или менее ясное представление, даже не выезжая за пределы своего родного города или поселка. Часто люди знакомятся с искусством не только далеких стран, но и своей собственной родины именно по фотоснимкам, по книжным и журнальным иллюстрациям.

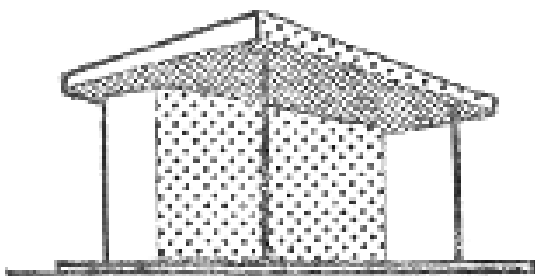


Рис. 1. Правильный линейный рисунок архитектурного сооружения.

Фотоснимок произведения искусства часто играет роль непосредственного предмета исследования, помогая производить сравнительное изучение

памятников, которые бывают отделены друг от друга и от самого исследователя огромными расстояниями и сами по себе практически не сопоставимы.

Чтобы в полной мере отвечать всем этим задачам, фотоснимок должен прежде всего верно и технически совершенно отображать предмет. Все существенно важные детали объекта съемки должны выглядеть на снимке резкими и отчетливо читаться как в светах, так и в тенях. Для достижения этого условия, помимо резко рисующего объектива и точной фокусировки большое значение имеет полная неподвижность камеры при съемке, а также достаточно равномерное освещение объекта, точный выбор экспозиции и режима обработки материалов как в негативном, так и в позитивном процессах.

Находящиеся в кадре второстепенные предметы, необходимые для уяснения тех или иных особенностей основного объекта съемки, не должны мешать восприятию главного предмета. Следует избегать деталей, не имеющих отношения к теме снимка.

Познавательную ценность снимка определяет отсутствие на нем каких-либо искажений оригинала, в том числе и преувеличений перспективного эффекта. Подобные преувеличения нередко создаются короткофокусными объективами при съемке с близкого расстояния, что противоречит непосредственному зрительному впечатлению от объекта съемки в натуре (рис. 1 и 2).

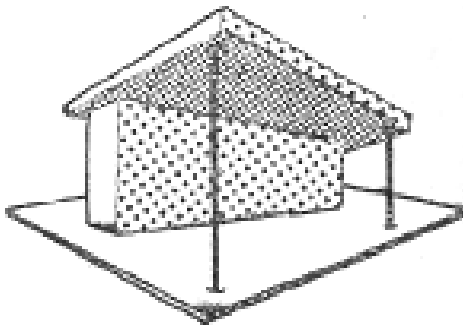


Рис. 2. То же сооружение, сфотографированное с близкого расстояния широкоугольным объективом.

Необходимо избегать перекосов изображения, неестественных ракурсов и т. д. (рис. 3).

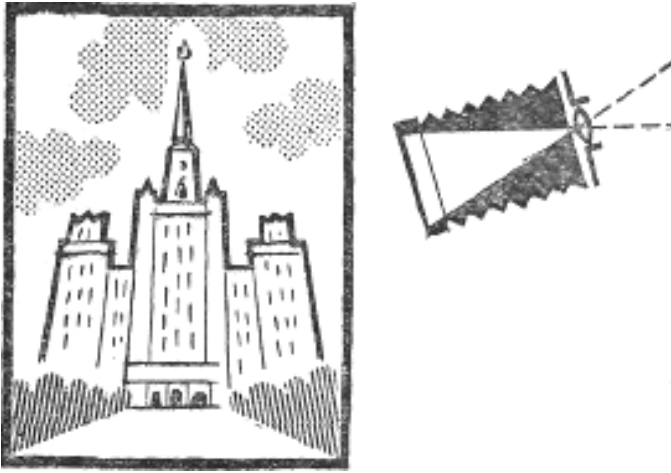


Рис 3. Завал вертикальных линии на снимке в результате наклона фотоаппарата.

Однако иногда фотолюбитель может столкнуться с произведением искусства, прямо рассчитанным на восприятие его в ракурсе. К таким объектам съемки могут быть отнесены прежде всего некоторые архитектурные формы и элементы архитектурного декора², а также монументальные и декоративные скульптуры, установленные на значительной высоте, например на крупных архитектурных сооружениях и доступные детальному осмотру с близкого расстояния только в ракурсе снизу. При рассматривании таких объектов с высоты их расположения нетрудно бывает заметить, что их верхние части имеют несколько преувеличенные размеры по отношению к нижним. Эти преувеличения вносятся скульпторами и архитекторами сознательно, в расчете на то, что при рассматривании произведения с наиболее вероятной точки осмотра, то есть с земли, вблизи здания, или с пола интерьера³, перспективные сокращения отдельных частей произведения будут нарастать пропорционально удалению этих частей от зрителя.

² Система, совокупность декоративных элементов здания (украшений).

³ Интерьер — внутреннее пространство здания или отдельного помещения.



На фото 1 представлена скульптурная группа «Рабочий и колхозница» — произведение выдающегося советского скульптора В. И. Мухиной. В настоящее время скульптура стоит на сравнительно невысоком постаменте, однако первоначально она украшала собою Советский павильон на Международной выставке 1937 года в Париже, где была установлена на значительно большей высоте (фото 2).



При сопоставлении фото 1 и 2 отчетливо видны изменения в пропорциях фигур, в зависимости от высоты установки скульптуры.

Раскрыть художественный замысел автора и показать произведение на снимке в соответствии с этим замыслом — важнейшая задача фотографирующего. Если эта задача не решена, то присущая произведению красота и то особое настроение, которое охватывает нас. при осмотре произведения в натуре, не найдут своего отражения на снимке. Снимок не пробудит в зрителе тех мыслей и ассоциаций, которые будило в нас само произведение. Если же задача решена, то снимок не только способен служить достаточно равноценным отображением предмета съемки, но и может облегчить зрителю восприятие оригинала, явится как бы пояснением, своего рода наглядным комментарием к нему.

Восприятие в резком ракурсе предполагают и некоторые архитектурные формы, а также элементы архитектурного декора. Сюда относятся прежде всего внутренние пространства сводов, и особенно куполов, с их декоративным убранством. Очевидно, что точка зрения, переданная на фото 3, является для данного объекта естественной, обусловленной замыслом самого архитектора. Главная забота фотографа в подобном случае сводится к подбору такого съемочного объектива, который не вносил бы искажения в линейный рисунок объекта и передал бы его в полном соответствии с нашим непосредственным зрительным впечатлением.

Из сказанного можно сделать вывод, что правдивая передача памятника искусства на фотоснимке определяется не отсутствием ракурса как такового, а точным воспроизведением объекта съемки согласно замыслу его автора. Поэтому, выбирая место для установки фотоаппарата, необходимо прежде всего подумать о том, входил ли тот или иной аспект произведения в авторский замысел и что он может дать для раскрытия идейного содержания и художественных особенностей памятника искусства. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен в соответствующих разделах книги.

Итак, решающим для оценки снимка явится его соответствие непосредственному зрительному впечатлению от оригинала.

Однако в практике фотосъемки встречаются случаи, когда правильное в перспективном отношении изображение не может быть получено по чисто техническим причинам (невозможность отойти от объекта на требуемое расстояние, чтобы весь он без искажения уместился в поле зрения фотоаппарата или,

наоборот, невозможность достаточно приблизиться к предмету съемки⁴ - Таким образом, фотографирующий оказывается перед выбором либо вовсе отказаться от съемки, либо произвести ее, заранее зная, что ее результат будет не вполне удовлетворительным.

Если воспроизведение памятника искусства или какой-либо особенно выразительной детали его вам неизвестно, то отказываться от съемки, очевидно, не следует. Надо только приложить все усилия к тому, чтобы свести до минимума неизбежное искажение и точно отметить характер и степень искажения, которого не удалось устранить.

Полезно, если в кадре будут находиться хотя бы две отвесные линии, в случае неустранимого ракурса снизу, или горизонтальные, при вынужденно боковой точке съемки (вертикальные и горизонтальные архитектурные членения, прямоугольные обрамления живописной композиции или рельефа и т. п.), по направлению которых на снимке можно было бы впоследствии судить о характере и степени искажения. Такие вертикали или горизонтали могут также служить ориентирами для посильного исправления искажения в позитивном процессе, однако необходимо иметь в виду, что возможности такого исправления очень ограничены и доступны при незначительной деформации изображения на негативе.

Как видим, правильный выбор точки съемки имеет большое значение для правдивой передачи трехмерных предметов: архитектурных сооружений, произведений скульптуры, декоративного и прикладного искусства. Помимо только что приведенных соображений, он определяется и соображениями чисто эстетическими.

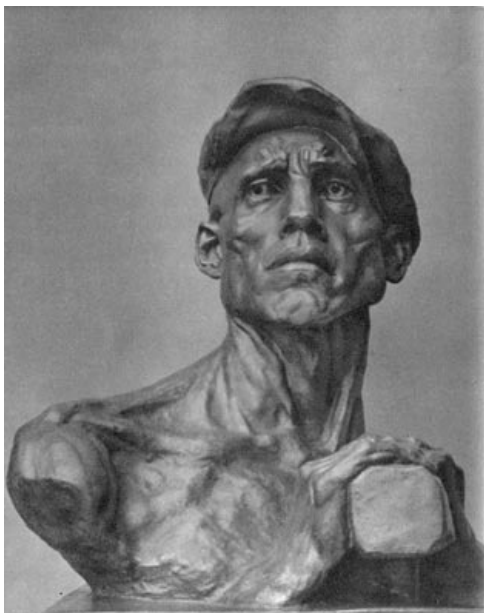
⁴ Подобные трудности особенно часто возникают во время съемки настенных росписей и архитектурных деталей, расположенных на большой высоте, а также при фотографировании высокого здания или монумента среди тесной городской застройки, на узкой улице или на крутом склоне холма.

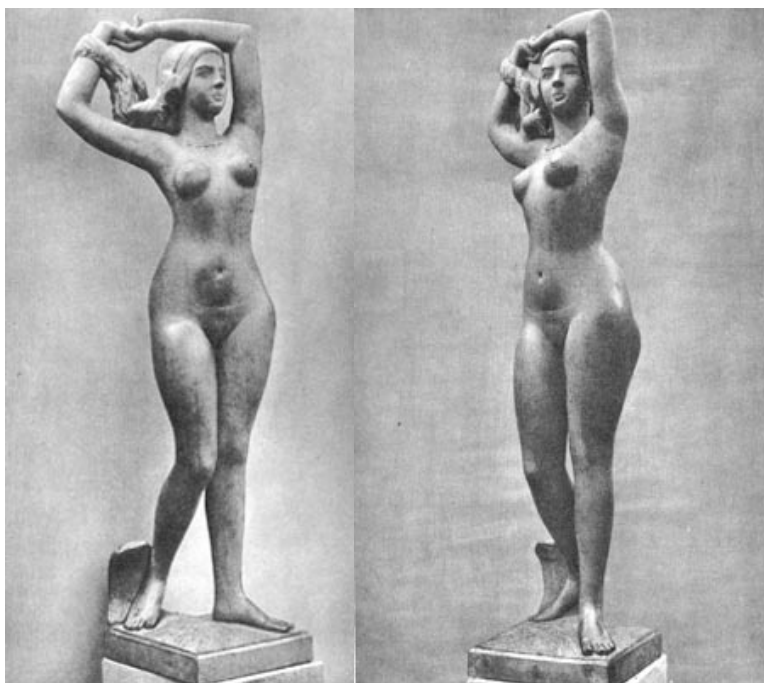


Осматривая — обходя — такое произведение с разных сторон, зритель замечает, что в зависимости от изменения его положения по отношению к произведению искусства меняется не только силуэт и пространственное соотношение отдельных частей произведения, но и характер и сила его художественной выразительности (фото 4, 5 и 6).



Используя это свойство трехмерной формы в скульптурном портрете, Достигают многоплановости характеристики изображаемого лица (фото 7, 8, 9 и 10).





Разнообразие в пространственном решении и декоративной обработке фасадов и интерьеров, богатство различных сочетаний их архитектурных и декоративных форм, постоянно изменяющихся при изменении местоположения зрителя,— все это вносит в облик здания почти неисчерпаемое множество различных смысловых и эмоциональных оттенков (фото 11, 12, 13 и 14).





Следовательно, при фотографировании трехмерных предметов выбор точки съемки определяется также поисками такого положения фотоаппарата по отношению к предмету съемки, при котором художественная выразительность предмета выявилась бы с особенной отчетливостью и силой. Разрешение этой задачи в большой мере зависит опять-таки от того, насколько фотографирующему удастся проникнуть в замысел произведения и затем ясно и выразительно показать его на снимке. Серьезную помощь в решении этого

вопроса может оказать описание предмета в соответствующем краеведческом или другом специальном издании.

Частным вопросом упомянутой проблемы является выбор высоты точки съемки. Ведь известно, например, что здание, сфотографированное несколько сверху, будет казаться на снимке приниженным и как бы прижатым к земле, и, наоборот, при съемке с низкой точки оно значительно выигрывает в отношении создаваемого им впечатления величия и монументальности форм (фото 15 и 16).



Как правило, высота точки съемки должна обеспечивать правдивое воспроизведение памятника искусства. Для предметов, расположенных на открытом воздухе (здания, монументальная и декоративная скульптура,

архитектура малых форм и др.), высота точки съемки обычно должна соответствовать уровню глаз пешехода. Кроме того, необходимо учитывать и возможное различие между непосредственным зрительным впечатлением от памятника и его изображением, создаваемым объективом фотоаппарата. Для съемки очень древних зданий иной раз может иметь значение и толщина так называемого культурного слоя⁵, отложившегося вокруг здания с момента его возникновения.

Высота точки съемки станковой скульптуры определяется в первую очередь высотой имеющегося или предполагаемого авторского постамента. Точка съемки для произведений прикладного искусства, за исключением разве мебели, выбирается более свободно и зависит только от требования передать форму оригинала возможно более отчетливо и выразительно. Вместе с тем, предмет должен выглядеть на снимке естественно, в привычном для нас положении.

Другая частная задача при выборе точки съемки состоит в передаче трехмерного предмета согласно пластической и конструктивной логики его формы и соотношения частей. На снимке не должно быть неясных мест, неизвестно к чему относящихся деталей, снимок не должен создавать превратного представления о соотношении частей объекта съемки. Для уяснения этого положения обратимся к двум снимкам павильона Эрмитаж в парке музея-усадьбы Кусково под Москвой (фото 17 и 18).

⁵ Культурный слой — это наслоение почвы, образовавшееся с течением веков на местах всех древних человеческих поселений, в том числе и древних городов, за счет отложения органических и строительных остатков. Толщина его в различных местах различна и колеблется от нескольких сантиметров до нескольких метров. Таким образом древнее здание может оказаться как бы «вросшим в землю», отчего заметно изменяются не только его общие пропорции, но и точка зрения на него.



На фото 18 купол, венчающий центральную часть здания, кажется расположенным над одним из его угловых ризалитов⁶. Из-за неудачно выбранной точки съемки общий характер композиции здания приобретает здесь превратное толкование. Таким образом, фото 18 как самостоятельное воспроизведение этого памятника оказывается явно непригодным и может иметь определенную ценность только при сопоставлении с другими снимками того же здания. Аналогичные явления могут иметь место и при съемке других

⁶ Ризалит — выступающая часть (крыло) здания. Часто ризалиты располагаются симметрично по отношению к центральной оси фасада

трехмерных объектов и в первую очередь архитектурных комплексов, отдельных скульптур или скульптурных групп и т. д.

Одним из важнейших выразительных средств фотографии является свет. Правильно выбранное освещение придает фотографируемому предмету ясную пластическую форму, а снимку в целом пространственную глубину, воздушность и в конечном счете выразительность. Неудачное освещение делает снимок плоским и неинтересным. Однако этими общими положениями проблема освещения при съемке произведений искусств не исчерпывается.

Дело в том, что многие памятники искусства уже при самом их создании были рассчитаны на совершенно определенный характер освещения. Отдельные эпохи в искусстве по-разному понимали роль моделирующего форму света. Отступление от их заветов может существенно отразиться на общем облике памятника и тем внести значительное искажение в замысел его автора, а это, безусловно, понизит историко-художественную ценность снимка.

Например, произведения скульптуры, предназначенные для установки на открытом воздухе (независимо от их современного местонахождения) в полной мере раскрывают свои художественные особенности только при естественном для них рассеянном верхне-боковом дневном свете, или соответственно организованном искусственном освещении. Фотографирование таких произведений при направленном освещении сбоку или снизу является грубой методической ошибкой.

Скульптура, представляющая собой часть архитектурно-декоративного убранства интерьера, чаще всего бывает рассчитана на естественное для данного интерьера освещение со стороны имеющихся окон. Изменение направления или характера освещения может и здесь быть причиной нарушения авторского замысла и, следовательно, отступлением от правильной передачи памятника. То же можно сказать и относительно фотосъемки интерьера в целом. Фотографируя подобные объекты, необходимо отдавать себе ясный отчет в том, что искусственное освещение может быть применено здесь только при особой необходимости для легкой подсветки деталей в тенях. Задачей такой подсветки в сущности должно явиться лишь смягчение преувеличенных контрастов снимка по отношению к непосредственному зрительному впечатлению от объекта съемки и выявление за этот счет пропадающих на снимке деталей. Общий характер освещения, присущий данному интерьеру, должен всегда оставаться неизменным. Если же тонушие в глубокой тени закоулки средневекового ин-

терьера вдруг окажутся на снимке интенсивно освещенными и подробно детализированными, это бесспорно нарушит специфическое выражение объекта съемки и снимок потеряет значительную часть своей ценности.

Зритель, рассматривающий снимок, не должен догадываться о существовании подсветки.

В тех случаях, когда фотографирующий бывает вынужден употребить искусственный свет в качестве замены отсутствующего естественного, это искусственное освещение должно быть организовано так, чтобы по своему характеру и направлению оно возможно точнее имитировало естественное для данного памятника освещение. Отступление от данного правила может быть допущено только в исключительных случаях, например при съемке настенных росписей против света, о чем будет сказано более подробно в соответствующем разделе. Определение правильного съемочного освещения для произведения, изъятого из своего первоначального окружения, может быть делом довольно сложным, но для фотолюбителя это обстоятельство чаще всего бывает лишено практического смысла, так как фотографировать подобные предметы ему приходится главным образом в музейных залах, где освещение дается ему уже готовым. Тогда приходится лишь учитывать имеющееся освещение при выборе точки съемки.

Для правильного воспроизведения многокрасочных предметов на обычном черно-белом снимке первостепенное значение имеет правдивая и вместе с тем выразительная передача сравнительной яркости различно окрашенных частей предмета. Максимально приближенный перевод всего многоцветного богатства оригинала на язык серо-черных тонов фотоснимка часто представляет значительную трудность и требует от фотографирующего не только известного опыта, но и развитого художественного чутья и такта. Ошибки, возникающие от недооценки этого вопроса, могут привести к ослаблению или утрате на снимке важных деталей оригинала, а иногда и к полному искажению его цветовой и даже линейной композиции.



Такие дефекты выступают особенно наглядно на фотоснимках памятников средневековой живописи и других произведений, построенных на сопоставлении крупных локально окрашенных плоскостей (фото 19 и 20). Правильное решение задачи достигается во многих случаях только применением различных по цвету и плотности светофильтров в сочетании с негативным материалом необходимой цветочувствительности.

Большое значение имеет и правильное воспроизведение цвета локально окрашенных предметов, независимо от того, выступают ли они на снимке в окружении других предметов, как обычно памятники архитектуры, или изолированно, на нейтральном фоне. Так, архитектурный образ здания, выстроенного в темном материале или окрашенного в темный цвет, бесспорно

претерпит искажение, если здание будет воспроизведено на снимке неестественно светлым, или даже белым, и о же можно сказать и о произведении скульптуры или прикладного искусства, переданном на снимке так, что при этом уничтожается живое ощущение материала или характера его обработки (полировки, подкраски и проч.).

Необходимым качеством законченного снимка, могущего служить целям популяризации, и особенно снимка, предназначенного для воспроизведения в печати, является его композиционная построенность, причем основной целью при решении композиции кадра должно быть раскрытие художественных особенностей фотографируемого предмета. Формат кадра, как правило, должен находиться в прямой зависимости от пропорций объекта и способствовать наглядному выражению основных принципов его композиционного решения⁷.

Выбирая определенное положение фотоаппарата для съемки и установления границы будущего кадра, фотограф тем самым как бы отделяет кусок реального пространства с расположенными в нем предметами, придает ему и соотношению образующих его частей какое-то особое, самостоятельное значение. Это значение должно быть вполне осмыслено фотографом и обращено на выявление основной идеи произведения. Всякая лишняя деталь будет снижать остроту выразительности снимка, а каждая непродуманно опущенная — обеднит его содержание.

Последнее обстоятельство имеет особенно большое значение при съемке архитектурных деталей, а также фрагментов произведений живописи, скульптурных рельефов и др. Композиция избранного фрагмента должна отвечать характеру образующих его пластических или живописных форм, иметь значение завершеного в себе единства и не противоречить художественной специфике оригинала.

Уже с первых шагов практической работы по фотосъемке произведений искусства вдумчивый фотолюбитель будет убеждаться в том, что его роль никак не может быть сведена к простой механической фиксации выбираемых объектов. Больше того, фотографирование одновременно всегда является и

⁷ С этой точки зрения, в частности, нецелесообразно срезать верхним краем кадра позднейшие завершения на древних архитектурных памятниках, так как, удаляя таким путем поздние переделки древнего здания, фотограф одновременно резко нарушает его общую композиционную логику. Это замечание, конечно, не может быть в полной мере отнесено к снимкам тех древних сооружений, позднейшие перестройки которых коренным образом изменили их общий первоначальный облик.

творческим осмыслением и интерпретацией избранного предмета. По-настоящему живой и выразительный снимок никак не может быть бесстрастной копией оригинала, какая-то часть или особенность предмета будет им подчеркнута выделена, а какая-то отведена на второй план. Фотограф неизбежно становится посредником между произведением искусства и зрителем, и от него зависит раскрыть все особенности оригинала, дать представление о художественных достоинствах подлинника или же превратить его воспроизведение в сухую схему. Выбор точки съемки, характера освещения, подходящего фона, светофильтра, а также композиционное решение кадра, выбор и фиксация наиболее интересных или характерных фрагментов — все это должно служить живому показу произведения искусства, богатства его смысловых оттенков и технического совершенства его исполнения.

В заключение хотелось бы предостеречь фотолюбителя от поисков всякого рода самодовлеющих эффектов, направленных не на раскрытие художественной ценности произведения искусства, а лишь на создание интересного снимка как самоцели. Поиски такого рода могут проявляться, например, в склонности к нарочитым деформациям реальной формы за счет необычных ракурсов или подчеркнуто эффектного освещения. На первый взгляд такой снимок может выглядеть даже довольно привлекательно, однако эта привлекательность остается, как правило, чисто поверхностной. В то же время теряются самые драгоценные свойства фотографии — полнота и точность показа сфотографированного предмета.

Подлинное произведение искусства всегда по-своему совершенно, и желание улучшить его внешними средствами чаще всего говорит о непонимании его художественных достоинств.

Фотографируя памятники искусства, серьезный фотолюбитель, несомненно, будет обращаться за справками к научно-популярной и специальной искусствоведческой и исторической литературе, которая углубит его понимание отдельного конкретного объекта съемки, поможет ему расширить круг его общих представлений об искусстве и сделать свою работу более осознанной⁸.

⁸ Первоочередного внимания заслуживает широко распространенная литература о том, как смотреть произведения искусства.

Особую группу составляют снимки произведений искусства, имеющие документальное назначение (например, фиксирующие чисто технические особенности или состояния сохранности произведения; снимок-документ может быть общим видом произведения искусства или передавать отдельную деталь произведения. В обоих случаях все изобразительные средства фотографии: точка съемки, характер освещения, компоновка кадра — полностью подчиняются конкретной технической задаче съемки. Особый раздел документальной фотографической фиксации произведений искусства представляет съемка в невидимых лучах спектра: ультрафиолетовых, инфракрасных и рентгеновских.

Документальная съемка произведений искусства встречается в любительской практике крайне редко, тем более съемка в невидимых лучах спектра, требующая от исполнителя специальных знаний и вообще невозможная без сложного специального оборудования. Поэтому отдельное рассмотрение этого вопроса было бы в этой книге излишним.

Следует упомянуть еще одну категорию снимков произведений искусства — художественные фотоэтюды или фотокартины, где изображение памятника искусства выступает лишь в виде одного из подчиненных элементов фотоснимка. Следовательно, закономерности, на которых строятся подобные снимки, относятся уже к иной специфической области — художественной фотографии и не могут рассматриваться в отрыве от ее общих вопросов. Однако и эти снимки также могут представлять известную научную ценность, поскольку они находятся как бы на границе рассматриваемой нами области. Они могут, например, дать представление об изменениях в облике того или иного памятника архитектуры, городского ансамбля или монумента в различные периоды его существования, в разное время дня и года или при различных состояниях погоды и т. п., что само по себе представляет безусловный интерес для расширения нашего понятия о жизни произведения искусства в окружающей его среде и во времени.

Между художественной фотографией в широком смысле этого слова и художественным снимком произведения искусства всегда есть одно различие, имеющее принципиальное значение. В первом случае мы имеем дело с вполне оригинальным произведением искусства. Все особенности его решения полностью определяются творческим замыслом фотографа-художника. Обычно снимок представляет какую-либо одну сторону или особенность

сфотографированного предмета, на которой и сосредоточивается все внимание зрителя. Зрителю нет нужды представлять себе предмет съемки в ином повороте или ракурсе, что нарушало бы цельность впечатления от снимка. Первостепенное значение для выразительности снимка приобретает лаконизм выражения; из кадра должны быть удалены все детали, которые могли бы ослабить остроту его композиционного решения.

В отличие от этого о фотосъемке произведения искусства следует говорить скорее как о переводе, переложении вполне законченного произведения на язык другого вида искусства. Все особенности кадра определяются художественной спецификой оригинала и прежде всего его композицией. Если объект съемки — трехмерный предмет, то снимок должен давать представление об его общей форме. Все мельчайшие детали оригинала должны быть переданы на снимке с документальной точностью, и это не ослабит, а наоборот, повысит эстетическую ценность снимка.

Задача фотографа в последнем случае — не только задача художника, но и задача исследователя. Цель его — проникнуть в мир эстетических представлений художника, скульптора или зодчего и наглядно выразить их на снимке средствами искусства фотографии.

Фотосъемка памятников архитектуры

Задачи съемки

Первоочередная задача при съемке архитектурного объекта состоит в правдивом воспроизведении его как объемно-пространственного сооружения. Одновременно должен быть выявлен архитектурный образ здания, передана его индивидуальная выразительность, то эмоциональное воздействие, которое архитектурный памятник оказывает на зрителя при его непосредственном осмотре. Важны и подробности, и точность в воспроизведении отдельных элементов убранства здания, цвета и фактуры⁹ его стен и декоративных деталей, материала, из которого сложено здание, или его облицовки и т. п.

Как трехмерное сооружение, памятник архитектуры всегда бывает рассчитан на осмотр с различных точек зрения. Возникающие при этом аспекты

⁹ Фактура — особенность обработки или строения поверхности предмета.

могут быть как равноценными (например, при центрической¹⁰ композиции здания), так и соподчиненными при более или менее отчетливом преобладании одного, основного (например, здание с одним сложно разработанным фасадом). Это относится и к композиции внутренних видов помещений, где возможно как соподчинение, так и простое сопоставление отдельных интерьеров. И в том, и в другом случае отдельные интерьеры могут рассматриваться как самостоятельные произведения искусства со своей индивидуальной функцией, своими неповторимыми пропорциями, декором, колористическим решением и, в конечном счете, своей особой художественной выразительностью.

Декоративное убранство фасада или интерьера может слагаться из отдельных элементов, также представляющих большой самостоятельный художественный интерес (лепные и живописные плафоны¹¹ и декоративные панно¹², порталы¹³, карнизы, узорчатые изразцовые печи, предметы мебелировки, осветительные приборы и др.).

Все эти аспекты и детали должны получить свое отражение в фотоснимках, особенно если имеется в виду подробная фиксация памятника архитектуры. Вместе с тем в первую очередь выбирается такая точка съемки и такая композиция кадра, при которых наиболее полно и отчетливо раскрываются композиция сооружения и ее главный смысловой центр, будь то главный фасад, основная по своему функциональному и художественному значению часть интерьера или другая часть, определяющая собой архитектурный образ здания. Дальнейшая последовательность фиксации отдельных аспектов и деталей зависит от их значения в общем ансамбле здания. Чем подробнее фотографическая фиксация памятника, тем более полное представление о нем может быть получено по сделанным снимкам.

Практически выбор точек съемки и фотографируемых деталей определяется не только их историко-художественной ценностью, но и личным вкусом фотографирующего, его умением выбрать из ряда явлений наиболее

¹⁰ Композиция архитектурного сооружения называется центрической, если все его фасады и соответствующие им элементы плана сооружения повторяют друг друга (например, круглая беседка; здание квадратное в плане с четырьмя одинаковыми фасадами и т. д.)

¹¹ Плафон — декоративная живопись на потолке какого-либо помещения. Плафон может быть написан прямо на штукатурке или на холсте, вмонтированном в потолок.

¹² Панно — часть стеной поверхности, выделенная посредством обрамления и заполнения живописью или скульптурным рельефом.

¹³ Портал — декоративно оформленный вход в здание.

существенные, дать полное представление о целом предмете по ряду раздельно показанных фрагментов.

Для последующего изучения подобных серий фотоснимков большую помощь оказывают схематические планы самого здания и окружающего его участка с указанием точек и направлений съемки каждого кадра, или схематические чертежи-развертки стен здания с обозначением расположения зафиксированных фрагментов. Эти маленькие схемки могут быть намечены буквально на ходу, а со временем становятся бесценным материалом не только для первого ознакомления с данным архитектурным сооружением, но и для самого автора съемок, помогая живо восстановить в памяти взаимное расположение частей объекта съемки.

Для воспроизведения в журнале, газете или научно-популярном издании, для показа на фотовыставках и некоторых других целей обычно требуется один или, самое большее, два снимка, способных достаточно ярко охарактеризовать то или иное здание или сооружение с точки зрения его художественной ценности. Здесь с особой остротой встает вопрос о выборе главного аспекта, наиболее полно представляющего здание в целом.

Надо твердо помнить, что ни при каких обстоятельствах не следует бездумно «общелкивать» здание со всех сторон. Как показывает практика, даже очень объемистая серия выполненных таким образом снимков не в состоянии заменить один хорошо продуманный и скомпонованный кадр.

Наибольшую научную ценность представляют снимки, выявляющие в том или ином памятнике архитектуры не только черты, типичные для определенной эпохи или группы памятников, к которой он принадлежит, но в еще большей степени и его индивидуальные, неповторимые качества, делающие его в полной мере оригинальным произведением искусства.

При фотографировании древних архитектурных памятников необходимо иметь в виду, что многие из них на протяжении их многовековой истории подвергались более или менее существенным достройкам или переделкам, иногда решительно менявшим их общий облик. Приступая к съемке такого здания, надо знать эти изменения и учитывать их при выборе точки съемки и композиции кадра, в зависимости от цели съемки.

Так, например, древнейший из сохранившихся памятников русской архитектуры — Софийский собор в Киеве, сооруженный в XI веке, уже в XII—XIII веках дважды подвергался существенным перестройкам. При взятии Киева

полчищами Батыя Софийский собор был частично разрушен и четыреста лет простоял в запустении, подвергаясь дальнейшему разрушению. Восстановление его было предпринято только в 30-х годах XVII века. Между тем за истекшие четыре столетия в Древней Руси произошли коренные изменения: из первоначального множества славянских племен сформировались три самобытных народа: русский, украинский и белорусский. В соответствии с этим и внешний вид восстановленного Софийского собора приобрел уже характерные черты украинского национального зодчества XVII века (фото 21).



Первоначальный облик в наше время сохраняют только алтарные выступы (абсиды) на восточном фасаде собора (фото 22) и в большой степени его интерьер.



Очевидно, что для показа киевского Софийского собора в качестве примера из истории украинского зодчества XVII века необходимо остановиться на его общем внешнем облике и в первую очередь на элементах его внешнего декоративного убранства и сложных по форме главах XVII века. Фиксируя черты архитектуры XI века, фотограф, напротив, сосредоточит свое внимание на восточном фасаде здания и главным образом на его абсидах, а также на интерьере собора и фрагментах его древнейшего убранства.

Иной пример представляют некоторые здания, подвергшиеся более или менее существенной перестройке вскоре после их сооружения. Привнесенные позднее части этих сооружений иногда так органически входят в архитектурный образ здания, что в настоящее время стали уже как бы неотделимыми от общего представления о нем. Поэтому при съемке такого памятника выбор точки съемки определяется не столько необходимостью выявить одни его части и скрыть другие, сколько задачей максимально выразительного воспроизведения целого.

Безусловно, далеко не редко фотолюбитель может встретить архитектурное сооружение, переделки и перестройки которого не имеют никакой исторической или художественной ценности и должны быть по возможности удалены из кадра или скрыты в тени и т. п. В другом случае даже позднейшая пристройка, стилистически явно отличная от более старой части здания, может иметь самостоятельную художественную ценность и гармонически сочетаться с основным ядром памятника. В данном случае будет иметь место взаимодействие разновременных частей здания, родственное тому, которое часто служит основой городского ансамбля, когда разновременные и разнохарактерные по стилю сооружения образуют гармоническое единство, каждый элемент которого становится неотторжимой частью целого,

Одним словом, перед фотографирующим может встать задача не только выявления художественной выразительности памятника архитектуры, но и сравнительной эстетической оценки отдельных его элементов. В решении таких вопросов фотолюбителю большую помощь может оказать ознакомление со специальной литературой, посвященной тому или иному архитектурному сооружению, достопримечательностям края или общим вопросам истории искусства. Вместе с тем ведущим во всех подобных случаях должно оставаться личное эстетическое чувство фотографирующего.

Фотоснимок памятника искусства только тогда явится живым и непосредственным воспроизведением оригинала, когда выбор предмета съемки, точка зрения на предмет и характер его освещения, а также композиция кадра — все будет обусловлено личным переживанием фотографирующего от встречи с данным памятником искусства.

Внешний вид здания

Прежде чем приступить к съемке, желательно заранее ознакомиться с расположением объекта на месте, лучше всего путем личного осмотра, наметить основные точки для съемки общего вида здания, а также и его деталей, подлежащих отдельной фиксации. Одновременно выясняется расположение здания в отношении стран света, что существенно важно для выбора времени съемки, так как разные его фасады в различное время суток и даже года бывают освещены неодинаково. В частности, северные фасады зданий освещаются, как правило, только скользящим светом и только в летнее время. Это время и является наиболее благоприятным для фотографирования зданий с северной стороны. Если почему-либо нет возможности выждать благоприятного момента, то съемку северного фасада, и в особенности его деталей, лучше всего произвести в пасмурную погоду, без солнца.

В зимнее время солнце стоит ниже, чем летом, причем лучше высветляются все углубления в поверхности стены, поэтому зимнее время более благоприятно для съемки фасадов, имеющих глубокие ниши и углубленные порталы, если передача деталей, находящихся в их глубине, имеет существенное значение. С другой стороны, при низко стоящем солнце,

освещающем здание «в лоб», светотеневая лепка деталей оказывается значительно ослабленной.

Фасады, выходящие на узкие улицы, большей частью бывают удовлетворительно освещены только летом. В некоторых случаях удовлетворительное освещение здания может быть получено за счёт отражения света от стены противоположного здания.

Вопрос о наиболее благоприятном освещении для съемки здания определяется в первую очередь самой задачей съемки и, конечно, личным вкусом фотографирующего, почему в большой мере относится уже к области трактовки фиксируемого памятника. Бесспорным можно считать только то, что для выявления пластики здания в целом и его деталей наиболее рациональным является верхнебоковой свет открытого солнца или солнца, прикрытого легкими облаками. В последнем случае возникает энергичная и в то же время достаточно мягкая светотень, отчетливо обрисовывающая формы здания.

Желательная степень рассеивания света определяется замыслом фотографирующего, но в то же время зависит и от характера фотографируемого здания. Светлые и особенно белые здания можно фотографировать при более жестком освещении, чем здания темной окраски, так как даже глубокие тени на светлых зданиях в значительной мере смягчаются рефlekсами от соседних светлых поверхностей. Кроме того, светлые части здания способны отражать даже незначительное количество падающего на них света. В то же время на темных зданиях ввиду отсутствия таких рефlekсов скорее возникают глухие, «забитые» тени без деталей. Слишком контрастное освещение вообще неблагоприятно для выявления пластики объемных форм и требует последующего смягчения изображения при лабораторной обработке пленки или же путем подбора соответствующего негативного и позитивного материалов.

Степень контрастности съемочного освещения часто может иметь самое непосредственное отношение и к задаче наглядного выявления на снимке художественной специфики памятника архитектуры.

Архитектурный памятник, сфотографированный в пасмурную погоду, обычно выглядит на снимке монотонным, серым и маловыразительным. Это в большой степени относится и к снимкам, сделанным против света (рис. 4). Освещение объекта съемки от аппарата является причиной плоских и невыразительных снимков (рис. 5). Фотографируя здание под углом к одному из его фасадов, имеющему для данного кадра решающее значение, следует вы

брать время, когда другая видимая в кадре стена здания будет находиться в тени, иначе говоря солнце должно освещать объект сбоку и немного сзади. Такое освещение усилит впечатление объемности основного массива здания (рис. 6).

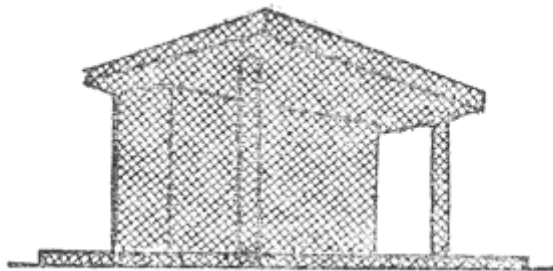


Рис. 4. Архитектурное сооружение во встречном свете.

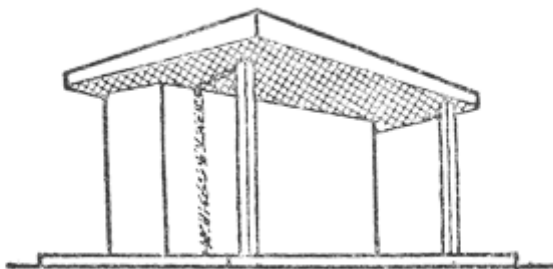


Рис. 5. Архитектурное сооружение при освещении его от аппарата.

Наиболее выгодный угол падения солнечного света на поверхность фотографируемого фасада определяется в первую очередь характером этой поверхности. Фасады с относительно плоским рельефом требуют некоторого усиления этого рельефа энергичной светотенью и, следовательно, более отлогим падением света.

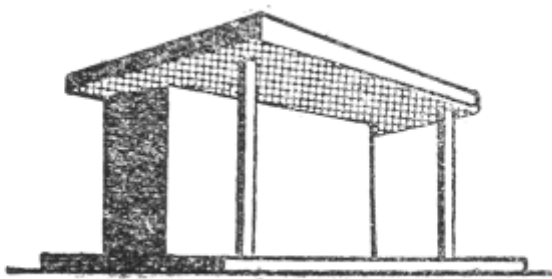


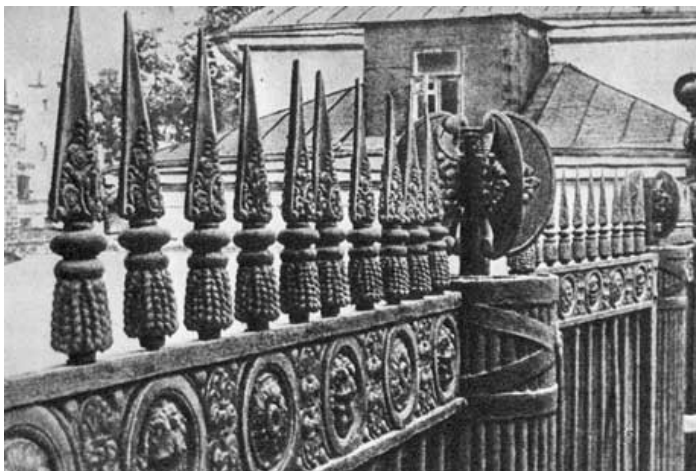
Рис. 6. Архитектурное сооружение при боковом освещении.

С другой стороны, барочные фасады с попеременно резко выступающим и отступающим фронтом стены должны быть освещены несколько менее отлогим светом, так как пластика их и в этом случае будет выявлена достаточно отчетливо, а для передачи мелких деталей большей частью бывает невыгодно, если падающие тени одних архитектурных форм пересекают и деформируют изображения других. В основном и здесь тоже приходится обращаться к личному вкусу и чувству меры фотографирующего.

Однако существуют и такие архитектурные формы, для выразительной передачи которых избранный нами характер освещения не оказывается лучшим. Например, ажурные металлические решетки, рассчитанные на воздействие силуэтом, лучше всего рисуются на снимке во встречном свете, на фоне неба, смягченной дымкою дали, белой стены или другой нейтральной среды (фото 23).



Однако, если эта решетка имеет рельефную поверхность или выпуклые детали, как на фото 24, то и здесь необходимо боковое освещение, подчеркивающее пластику рельефа.



Нейтральный фон остается и в этом случае наиболее благоприятным. Встречное освещение иногда оказывается выигрышным для съемки колоннад, беседок и других архитектурных форм, рассчитанных как обрамление прорыва в пространство. Короче говоря, в использовании света для выявления характера и выразительности архитектурных сооружений фотографирующий должен проявить большую изобретательность, чувство такта и понимание фиксируемого предмета.

В послевоенные годы у нас в стране и особенно за рубежом широкое распространение получила ночная подсветка исторически и художественно достопримечательных зданий. Снимок древнего здания, сделанный при таком освещении, несмотря на бесспорный интерес, который он может вызвать своим необычным эффектом, для историко-художественных целей не может представить сколько-нибудь существенной ценности, так как это освещение не соответствует не только авторскому замыслу древних зодчих, но и самой логике архитектурной формы. Даже наши высотные здания послевоенных лет при ночном освещении прожекторами теряют почти всю свою архитектоничность. О таких частностях, как проработка архитектурных членений стены, декоративных элементов и фактуры материалов в подобном случае не приходится и говорить.

В отличие от этого съемка улиц и площадей современного города при вечернем освещении не только вполне оправдана, но и таит в себе еще малоиспользованные возможности, раскрывая вовсе не изученную область

современного декоративного искусства — ночного оформления современного городского ансамбля, построенного на чередовании различных ритмов световых плоскостей окон, вывесок, объявлений, реклам, гирлянд праздничных иллюминаций и т. д. Для подобных съемок используются светосильный объектив и особо высокочувствительный негативный материал. В самый момент съемки необходимо остерегаться огней быстропроходящего городского транспорта. Для ночных съемок фотоаппарат обычно устанавливается на штативе, а экспонирование производится с помощью крышки объектива при открытом затворе. Невозможность точно определить требуемую экспозицию приводит к необходимости делать несколько пробных снимков одного сюжета с различными выдержками.

Общая форма и пространственная протяженность здания, весьма важные для убедительной передачи его как произведения архитектуры, не могут быть показаны на снимке, представляющем только один из его фасадов. Поэтому направление съемки для воспроизведения здания в целом обычно выбирается несколько под углом к его главному фасаду или той части здания, которая должна быть показана на данном кадре в первую очередь (см. рис. 1). Направление съемки сложного архитектурного фасада определяется с таким расчетом, чтобы все архитектурные элементы этого фасада были отчетливо видны на снимке и по возможности не загораживали друг друга.

При съемке здания под углом к фасаду его сводящиеся в перспективе горизонтальные линии создадут впечатление уходящих вдаль объемов и сообщат снимку в целом пространственную глубину. Это впечатление глубины еще больше усилится, если при абсолютно четкой передаче всех существенно важных частей здания будет допущено небольшое снижение отчетливости расположенного за ним фона. Предметы в глубине уличной перспективы или другие строения, составляющие фон снимаемого здания и безразличные в сюжетном отношении, могут быть переданы на снимке почти полностью «размытыми», отчего выразительность снимка только выиграет.

Существенное значение для создания впечатления пространственной глубины снимка имеет и его тональное построение. Желательно, чтобы самая темная деталь или глубокая тень была расположена на переднем плане и глубина темных тонов постепенно снижалась по мере удаления частей изображения от переднего плана.

Если объект съемки — светлое здание, необходимо, чтобы оно выглядело на снимке светлее находящегося в кадре участка неба. Это выделит его на снимке, привлечет к нему внимание зрителя. На фотоснимке темного здания небо должно быть более светлым, подчеркивающим по контрасту темноту здания, но не вовсе белым, лишенным деталей.

В отдельных случаях, ввиду особого характера объекта съемки, единственно правильным может оказаться его воспроизведение, соответствующее почти строго фронтальной точке осмотра. Это касается в первую очередь зданий, завершающих собой перспективу улицы, симметрично организованной площади или паркового ансамбля, а также зданий с резко выступающими вперед крыльями.

Во всех подобных случаях эффект пространственной глубины изображения достигается за счет линейной и тональной перспективы предметов, расположенных по краям кадра: перспективы городской застройки, парковых посадок или боковых крыльев здания (см. фото 27).



При осмотре здания на месте или путем изучения исторических сведений о нем часто может быть установлено, что оно уже самым его автором¹ было рассчитано на восприятие прежде всего с какого-то одного или двух-трех основных направлений осмотра. Такие направления могут быть подсказаны расположением современной зданию или более ранней окружающей его застройки. В этом случае расположение подводящей к зданию улицы определяет собой первое впечатление от здания, что не могло быть не учтено его создателем. Расположение здания вблизи ворот на территории древнего кремля также может свидетельствовать о том, какую точку зрения на свое произведение архитектор считал главной. Для памятника, расположенного на открытой местности, то же

значение может иметь ориентировка его по отношению к проезжей дороге, судоходной реке и т. д. Во всех подобных случаях, очевидно, наибольшую историко-художественную ценность будут иметь снимки, сделанные как раз с этих основных направлений.

Разумеется, возможны и существенные различия между современной планировкой окружающей памятник зоны, и тем окружением, в котором он был воздвигнут. Для уточнения этого обстоятельства могут сказать свое решающее слово исторические описания памятника и места его расположения, а также возраст окружающих его построек.

При выборе точки съемки может оказаться, что имеющееся перед зданием пространство недостаточно для того, чтобы можно было вместить все здание в границы кадра. Это обстоятельство усугубляется еще и тем, что при низкой точке съемки и горизонтальном положении оси съёмочного объектива значительную часть площади кадра обычно занимает земля (рис. 7).

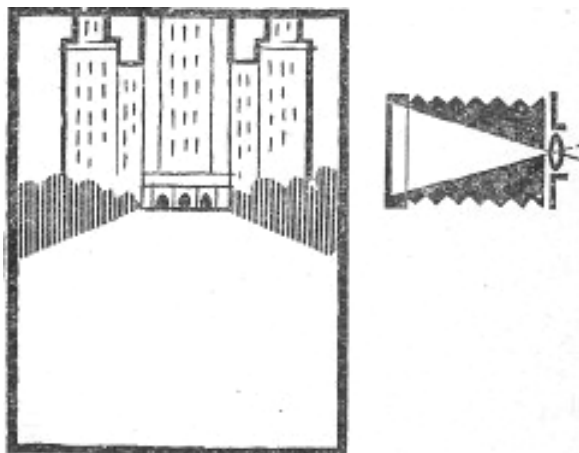


Рис. 7. При горизонтальном положении оптической оси фотоаппарата на его матовом стекле видна только нижняя часть фасада. Большую часть кадра занимает изображение мостовой.

Поднятие объектива вверх неминуемо вызвало бы перспективное искажение изображения, нередко неисправимое даже трансформированием во время печатания позитива (см. рис. 3)

В этих условиях сказывается конструктивное преимущество крупноформатных камер: если задача уместить весь объект в границы кадра не решается простым поднятием объективной доски (рис. 8), то можно поднять вверх всю переднюю часть фотоаппарата, сохранив при этом вертикальное положение негативной плоскости (рис. 9), и при достаточном диафрагмировании

объектива будет получено полное, правильное и резкое изображение объекта съемки.

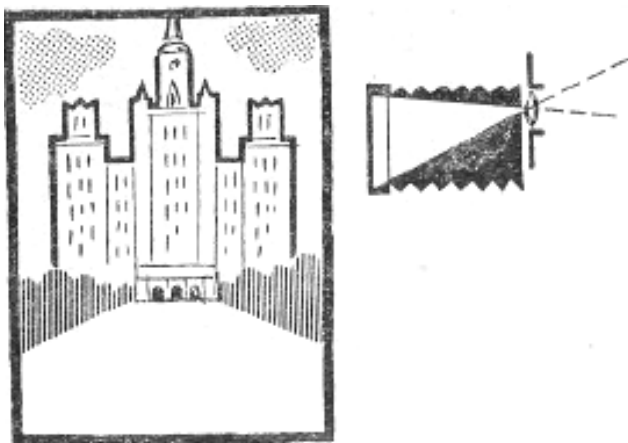


Рис. 8. Смещение вверх объективной доски при сохранении горизонтального положения аппарата дает возможность вместить в кадр большую часть фасада, но верхняя часть здания все еще остается за пределами кадра. Мостовая все еще занимает значительную часть изображения.

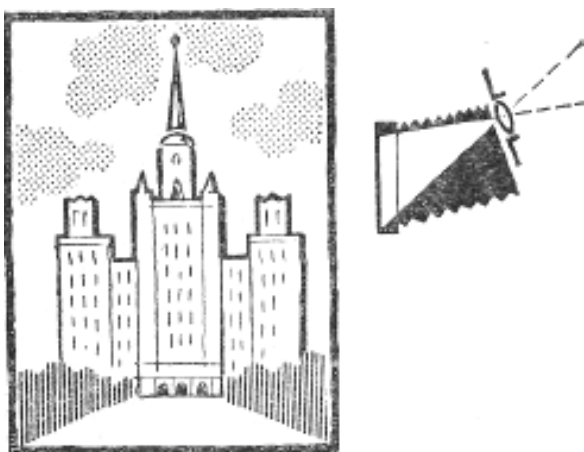


Рис. 9. Поднятие вверх всей передней части аппарата при сохранении отвесного положения его задней стенки дает возможность охватить здание целиком и в то же время избежать завала его вертикальных линий.

Фотографируя малоформатным аппаратом, ту же задачу решают обычно путем применения широкоугольного объектива. Широкоугольные объективы употребляются также и при работе с крупноформатными камерами. Однако к таким объективам следует прибегать только как к крайнему средству в том случае, если нет возможности достигнуть желаемого результата другим способом.

Широкоугольный объектив, используемый для съемки с близкого расстояния, почти всегда вносит в изображение объекта съемки более или менее заметное «искажение». Так, усиление перспективного эффекта, возникающее

при работе с этими объективами (рис. 2), сказывается, как известно, в том, что предметы и части предметов, расположенные ближе к фотоаппарату, выглядят на снимке чрезмерно большими, в то время как другие предметы и их части, более отдаленные от зрителя, оказываются непропорционально уменьшенными.

То же происходит и с передачей пространства, окружающего предмет съемки, и пространственных соотношений предметов, когда, например, расстояния между колоннами портика на переднем плане снимка оказываются резко преувеличенными по сравнению с теми же расстояниями на дальних планах. По той же причине высокое здание, выходящее на не слишком широкую улицу, будучи сфотографировано с помощью широкоугольного объектива, может выглядеть на снимке сравнительно небольшим, стоящим как бы на краю площади, а какой-нибудь небольшой предмет, расположенный у границы кадра, может получиться на снимке огромным, превосходящим по своей величине самые высокие здания.

Во избежание подобных диспропорций при съемке широкоугольными объективами обычно стараются делать снимки без переднего плана. Меньшие искажения дают также снимки фасадов, сделанные строго фронтально, при этом замечается только непропорциональное уменьшение высоты крыш. Фотографируя широкоугольным объективом, необходимо остерегаться наклонов фотоаппарата, так как возникающие при этом «искажения» бывают особенно резкими.

Другой способ, часто дающий возможность охватить здание в целом при помощи любой камеры и в то же время избежать перспективных искажений, заключается в поднятии высоты точки съемки. Для этого можно установить фотоаппарат на каком-либо возвышении: на балконе, в окне или, наконец, на крыше противоположного здания. Нередко именно этим способом достигается наиболее благоприятное решение задачи, однако при этом, как уже говорилось, снижается впечатление монументальности архитектурного сооружения, от чего полнота передачи его художественного образа так или иначе страдает.

В случае, если наклон малоформатной камеры, необходимый для полного охвата здания, не очень велик, и возникающее вследствие него искажение может быть исправлено в позитивном процессе, легче всего прибегнуть именно к этому способу, но на полученном таким образом снимке уже после трансформации будет заметно значительное усиление перспективного эффекта,

похожее на то, которое возникает при съемке особо широкоугольным объективом.

Специальный случай представляет собой съемка здания, расположенного на возвышенности, причем возможность отойти от него для выбора подходящей точки съемки ограничивается, например, склонами холма, берегом реки или каким-либо предметом, закрывающим значительную часть объекта съемки. Нередко хороший снимок такого здания может быть сделан с другой соседней возвышенности или с крыши другого здания при помощи телеобъектива. Наилучшие результаты достигаются путем применения обычных телеобъективов. Особо длиннофокусные объективы могут вызывать эффект, по своему характеру прямо противоположный преувеличению перспективы широкоугольным объективом. Все пространственные соотношения выглядят на таких снимках преуменьшенными, пространство лишено глубины, предметы как бы уплощены и вдвинуты один в другой.

Иногда здание может быть сфотографировано только с такого близкого расстояния, что даже широкоугольный объектив при максимально доступном отдалении от объекта съемки не дает возможности охватить объект целиком. В подобном случае фотографирующий обычно замечает, что и глаз его при непосредственном осмотре не охватывает всего здания сразу. Предмет воспринимается нашим зрением по частям и лишь в нашем сознании эти отдельные части объединяются в единое представление.

В данном случае методически правильной будет фиксация здания по частям, так чтобы последующее рассмотрение отдельных снимков могло соответствовать последовательному осмотру здания в натуре. При этом, естественно, будет недоставать общего представления о памятнике. Этот недостаток может быть в какой-то мере восполнен схематическим наброском с указанием взаимного расположения снятых порознь фрагментов.

Для правильной оценки снимка с точки зрения возможных искажений архитектурных форм полезно еще при съемке подмечать и записывать для себя индивидуальные особенности этих форм. Так, например, некоторые здания, особенно древние, могут иметь несколько скошенные стены, что, разумеется, не подлежит «исправлению» на отпечатке. В известных условиях перспективное сокращение кверху особенно высокого здания может восприниматься уже при непосредственном его осмотре в натуре. Эта особенность непосредственного восприятия также должна быть сохранена на снимке.

При съемках зданий большой высоты, проецирующихся на фоне неба, иногда возникает значительная разница между плотностью негативного изображения верхних и нижних частей здания. Если съемка производится в ясную погоду при голубом небе, то этот недостаток может быть предотвращен путем применения желтого светофильтра средней плотности, в случае же съемки в пасмурную погоду исправление этого недостатка может быть достигнуто только соответствующим оттенением при печатании позитива.

Возможность использования светофильтров при архитектурных съемках определяется прежде всего тем, что в ясную погоду ярко освещенные части зданий освещаются прямым светом солнца, тени же подсвечиваются главным образом рефлексом от неба. Если при этом достаточная часть голубого неба остается не закрытой облаками, то свет, отражаемый затененными частями светлых, особенно белых, зданий, приобретает ясно выраженную голубоватую окраску. Это явление иногда не воспринимается глазом, но может быть обнаружено при съемке на цветной материал или путем съемки двух одинаковых кадров на обычной изопанхроматической пленке, если один из них будет сделан без светофильтра, а другой со средне-желтым светофильтром. Желтый светофильтр задержит значительную часть падающих на него голубых лучей, в результате чего на отпечатке со второго негатива тени окажутся значительно сочнее и живописнее, лучше рисующими пластику архитектурных деталей. Одновременно улучшится передача неба — важного компонента всякого архитектурного снимка.

Во многих руководствах по фотографии можно встретить совет фотографировать архитектуру только при облачном небе. Этот совет правилен только отчасти. Ведь изображение неба, как и все другие второстепенные элементы архитектурного снимка, должно в первую очередь способствовать выявлению художественного образа здания. Излишнее акцентирование неба на архитектурных снимках вообще нежелательно, так как живописно проработанные облака могут иной раз превратиться из элемента фона в равнозначную или даже зрительно доминирующую часть изображения. Такой фон отвлекает внимание зрителя от основного содержания снимка или вносит в облик сфотографированного памятника несвойственные ему черты. Поэтому для наших целей часто заслуживает предпочтения чистое голубое небо, переданное на снимке в виде постепенно уплотняющегося кверху серого фона или небо с

небольшими легкими облаками, нейтральное по отношению к основному предмету изображения.

Итак, применение светофильтров при съемке архитектуры обусловлено потребностью пластической передачи объемов, особенно светлых и белых зданий, а также необходимостью в усилении проработки неба как существенной части фона архитектурного сооружения. Однако слишком плотный светофильтр может быть причиной излишнего усиления теней на позитиве, а также может вызвать искажение в передаче цвета здания и окружающих его предметов. Поэтому от применения слишком плотных светофильтров следует воздержаться. В зависимости от характера сюжета и освещения можно отдать предпочтение светофильтру марки ЖС-12 или ЖС-17. Применение светофильтров в пасмурную погоду или при сплошной облачности лишено смысла и приводит только к ничем не оправданному увеличению выдержки. Кроме того, согласно утверждению авторов некоторых работ по фотографической технике, даже самый высококачественный светофильтр всегда вызывает известное снижение разрешающей способности объектива, а это также не может быть нам безразлично.

При съемке на ортохроматическом материале применение желтых светофильтров связано с необходимостью значительно увеличить выдержку. Кроме того, здания теплой окраски, снятые на ортохроматической пленке, оказываются на позитиве излишне темными, а красные кирпичные здания и вовсе черными. Последние рекомендуется фотографировать только на изопанхроматическом материале, а при необходимости подчеркнуть какие-либо детали или фактуру стены могут применяться плотные желтые или оранжевые, а для чисто технических съемок и красные светофильтры.

Фотографируя архитектурное сооружение издали с помощью телеобъектива, также часто бывает необходимо пользоваться желтым светофильтром, основное назначение которого на этот раз — ликвидировать вредное влияние воздушной дымки на передачу деталей.

Фотографируя малоформатным или среднеформатным аппаратом, полезно иметь его при себе уже во время предварительного осмотра памятника архитектуры, так как впечатление от произведения искусства при его первом осмотре обычно бывает наиболее сильным и непосредственным, что может сказаться и на выразительности снимков. Если в процессе съемки предполагается детальное изучение памятника архитектуры

и его истории, то можно посоветовать фотолюбителю произвести первый осмотр памятника еще до ознакомления с соответствующей литературой. Это поможет фотографирующему взглянуть на памятник по-своему, без предвзятого мнения и, быть может, увидеть в нем что-то такое, чего другие не замечали. Этот совет может быть отнесен в такой же мере и к фотосъемкам скульптуры, живописи и произведений прикладного искусства.

Отправляясь на предварительный осмотр архитектурного объекта в пасмурную погоду или поздно вечером, полезно захватить с собой карманный компас, чтобы определить расположение объекта по странам света и, следовательно, освещенность его различных частей в различное время дня.

Если фотолюбитель не имеет практической возможности осмотреть памятник архитектуры до съемки, то расположение его на местности и характер его освещения в различное время дня могут быть установлены с помощью схематических планов и чертежей, часто прилагаемых к историческим описаниям, путеводителям и другим краеведческим изданиям.

Обходя и осматривая здание с разных сторон, надо сначала составить себе ясное представление о его художественных особенностях, непосредственно ощутить его обаяние, попытаться вдуматься в характер мыслей и чувств, заложенных автором в его произведении. Только после этого можно приступить к поискам основных точек съемки и композиционного решения будущих кадров. При этом необходимо все время сравнивать живое впечатление от предмета съемки с его изображением в поле зрения видоискателя, добиваясь возможно более правдивой и в то же время выразительной передачи объекта.

Не следует начинать фотографирование до того, как будет решен общий план съемки и установлено, какие детали и в каких сочетаниях должны быть сфотографированы отдельно. Непродуманная работа повлечет за собой лишний расход материала, а выразительность снимков и их ценность от этого отнюдь не выиграют.

Намечая композицию будущего снимка, надо помнить, что архитектурные сооружения существуют не изолированно, а в определенном соотношении с окружающей их средой — городской или сельской застройкой или открытой местностью. Это соотношение представляет один из важнейших элементов архитектурного образа здания и должно быть отражено на снимке его общего вида. Крепости и кремли, старинные усадебные комплексы и отдельные монументальные здания нередко ставились на излучине реки, на ее высоком

берегу или просто на возвышенности. Видимые издали, они как бы господствуют над окружающей местностью (фото 25).



Стоя на высоте, архитектурный памятник заставляет смотреть на себя снизу вверх, и в этом уже заключена исходная предпосылка его воздействия на зрителя. Естественно, что фотоснимок древнего монументального здания в окружении мелкой застройки имеет в себе несравнимо больше от его первоначального художественного образа, чем снимок того же памятника в соседстве с многоэтажными домами новейшего времени. Поэтому первый снимок при прочих равных условиях будет иметь и гораздо большую познавательную историческую ценность, чем второй.

В живописном Екатерининском парке города Пушкина, как бы затерявшийся среди его густой зелени, стоит декоративный павильон Кухня-руина (фото 26).



В основу этой архитектурной композиции положена совсем иная идея. Это небольшое сооружение не случайно помещено среди зарослей искусственно посаженного кустарника, так же как и его разрушенный вид не объясняется действием времени. Руина — излюбленный архитектурный мотив своего времени. В ее кирпичные стены вмонтированы мраморные обломки античных сооружений, специально привезенные из Италии. Для полноты эффекта павильон должен открываться перед зрителем неожиданно из-за окружающих его кустов.

Из сопоставления этих двух примеров видно, какое большое значение для понимания архитектурного образа здания имеет окружающая его среда.

Итак, желая с максимальной полнотой передать художественный образ здания, необходимо показать на снимке и его окружение, если оно хотя бы в общих чертах сохранило свой первоначальный облик. Здание, поставленное на вершине холма, целесообразно показать вместе с этой вершиной, отразив необходимые подробности в дополнительных детальных снимках.

Говоря иначе, снимок здания, стоящего на возвышении, нельзя компоновать так, чтобы нижний срез отпечатка вплотную подходил к линии его фундамента, в этом случае снимок не будет давать представления о действи-

тельном местонахождении здания и, следовательно, будет потерян важный оттенок его общей художественной выразительности.

С другой стороны, позднейшие элементы окружения архитектурного памятника, вносящие искажение в первоначальную идею его автора, должны быть по возможности удалены из кадра.

Как уже было сказано выше, формат снимка играет важную роль для наглядного выявления композиционных и некоторых других особенностей фиксируемого здания и должен быть приведен в соответствие с характером объекта съемки. Вертикальная устремленность или горизонтальная распластанность здания должны быть подчеркнуты соответствующим форматом. Статическому спокойствию кубических зданий может соответствовать квадратный формат кадра. Однако этой простой схеме нельзя придавать слишком безусловное значение. Например, во многих случаях при съемке архитектурного памятника с его окружением может оказаться наиболее уместным горизонтальный формат для здания с ярко выраженными вертикалями, или же вертикальный формат для кубического по форме сооружения. Композиция снимка диктуется его замыслом, и от него зависит, каким должен быть формат.

С другой стороны, замысел фотографа нередко может быть прямо определен условиями и местом съемки. Например, здание может быть окружено другими постройками и видно целиком только с какой-то одной и притом не самой выгодной точки или вовсе закрыто деревьями. В последнем случае, если деревья принадлежат к лиственным породам, приходится производить съемку зимой, ранней весной или поздней осенью, когда листва поредела или вовсе отсутствует.

Серьезную помеху представляют иногда провода и тросы воздушных электрических и телефонных линий, а также несущие их столбы. В большинстве случаев с этими помехами приходится мириться, следя лишь за тем, чтобы плотные пучки проводов, утолщения и контактные пластины, а также самые столбы не заслоняли и не перерезали наиболее художественно важные элементы здания. В отдельных случаях этих помех удастся вовсе избежать путем применения широкоугольного объектива или некоторого понижения точки съемки.

Бывают случаи, когда соотношение здания с его окружением не может быть показано во всей его полноте на одном снимке. На площади Пушкина в Москве, в глубине большого сквера, расположен новый кинотеатр «Россия»

(фото 27). Его высокий фасад из стекла как бы замыкает собой пространство сквера.



На фото 28 показан другой аспект этого здания. Здесь отчетливо виден характерный для его композиции переходной мостик над проезжей частью улицы. Композиция здания становится динамичной. Оно уже не служит ограничению статического пространства, а активно внедряется в него широкими переходами лестниц, энергично выступающим карнизом.

Еще в сравнительно недавнее время считалось бесспорным, что на снимке памятника, архитектуры, предназначенном для научных целей, не должно находиться абсолютно ничего, непосредственно не связанного с этим памятником или конкретной целью съемки, в том числе людей, животных, повозок и т. п. Таким образом, подобным снимкам пытались придать некое вневременное значение — задача вполне бесплодная, так как само состояние фиксируемого памятника является отражением определенного периода в истории его существования. В последнее время стало общепризнанным, что изображение живой действительности, окружающей древнюю постройку, не противоречит ее полноценному воспроизведению как памятника культуры. Необходимо только, чтобы это окружение не заслоняло памятника и не вносило чего-либо снижающего познавательную или эстетическую ценность снимка. Расположение в кадре людей, безусловно, полезно, они позволяют сразу угадывать истинные размеры архитектурного сооружения, однако фигуры людей и другие второстепенные объекты должны занимать в кадре подобающее им положение.

Расположение человеческих фигур, как и всех других элементов изображения, должно быть подчинено общему композиционному равновесию

снимка. Неблагоприятное впечатление производят фигуры людей, находящихся в самой середине кадра или готовые выйти за его пределы. Лучше выглядят фигуры, входящие в кадр, лишь бы они не были перерезаны краем кадра. Размеры отрезков кадра, лежащих между фигурами и другими деталями изображения, должны производить впечатление гармонических сочетаний. Композиционно уравновешенными должны быть и вертикальные членения кадра. Поэтому, выбрав точку съемки и определив границы будущего кадра, следует выждать, следя по видоискателю, когда передвигающиеся в его поле зрения люди, автомашины и другие подвижные предметы будут гармонично расположены, и лишь тогда спустить затвор. В случае неудачи или сомнения лучше повторить уже сделанный снимок, чем удовлетвориться кадром с нескладно расположенным стаффажем¹⁴.

Композиционное построение снимка должно быть решено достаточно точно уже в момент съемки, особенно при работе малоформатной камерой, чтобы избежать последующего срезания краев кадра и тем самым уменьшения его полезной площади.

Подготавливая фотоаппарат к съемке, следует установить диафрагму объектива с таким расчетом, чтобы фотографируемый предмет на всю его глубину получился на снимке достаточно резким. Резким должен быть и передний план снимка.

Сильное диафрагмирование объектива всегда связано со значительным увеличением продолжительности выдержки, а это влечет за собой дополнительные трудности. Прежде всего при съемке на улице современного города и даже небольшого поселка продолжительная выдержка всегда может вызвать порчу снимка из-за попадания в кадр какого-либо быстро движущегося предмета. Такая порча бывает тем более досадной, если она обнаруживается только после проявления негатива. При фотографировании без штатива даже малоформатным аппаратом нет расчета удовлетворяться наименьшей из допустимых «моментальных» скоростей затвора — $1/25$ секунды. Наоборот, как показывает практика, уменьшение выдержки до $1/100$ или $1/350$ секунды может решительно улучшить качество негатива, рассчитанного на более или менее значительное увеличение.

¹⁴ Стаффаж — изображения людей и животных в пейзаже, не имеющие самостоятельного значения, вводимые для «оживления» пейзажа.

Фотосъемка зданий с их окружением непосредственно подводит нас к особому виду архитектурных съемок — фотографированию архитектурных ансамблей. Архитектурный ансамбль — это комплекс нескольких архитектурных сооружений, объединенных единым художественным замыслом. Здания, входящие в ансамбль, могут быть и произведениями одного зодчего и совершенно разновременными постройками, объединенными в единый художественный организм путем включения позднейших сооружений в общую композицию с более древними, либо наоборот, за счет включения древних памятников в ансамбль позднейшей застройки. Понятие ансамбля охватывает такие архитектурные комплексы, как площади, улицы, набережные, застроенные по единому плану кварталы современного города, древние крепости и кремли, городские и загородные усадьбы с их регулярными или живописными парками и т.п.

В свете стоящей перед нами задачи все они могут быть разделены на две категории; комплексы, поддающиеся фотографированию общим планом на одном или нескольких снимках, и комплексы, не допускающие такой съемки, воспроизведение которых средствами обычной фотографии возможно только по частям. Например, широко раскинувшаяся городская площадь может быть передана как ансамбль с достаточной полнотой на двух-четырех снимках (фото 29, 30, 31, 32).





Направление съемки и композиция кадра выбираются с таким расчетом, чтобы ясно передавалось взаимное расположение различных частей ансамбля и характер занимаемого им пространства. На снимках необходимо подчеркнуть

особенности композиционного решения ансамбля и то значение, которое приобретают в нем отдельные постройки. Если какое-либо здание или сооружение представляет собой ясно выраженный композиционный центр ансамбля, как в данном случае конная статуя, то это его значение должно быть ясно показано на снимках. Для съемки городских площадей необходим широкоугольный объектив. Отсутствие переднего плана помогает избежать преувеличений перспективного эффекта.

Фотографическая фиксация уличной перспективы может быть осуществлена с помощью двух снимков или даже одного. Более подробная передача ряда зданий на широких магистралях или набережных может быть достигнута панорамной съемкой или съемкой с нескольких точек под прямым углом к направлению улицы или набережной.

При втором способе расстояние между отдельными точками съемки определяется участком улицы, уместяющимся в один кадр. Этот способ дает удовлетворительные результаты только в случае фотографирования достаточно удаленных зданий без ярко выраженных выступов и углублений и без переднего плана. Такое условие связано с тем, что отдельные снимки, составляющие общую фотокартину, будут иметь, по сути дела, каждый свою собственную перспективу. От перемещения точки съемки в ту или иную сторону изменяется и взаимное расположение предметов ближних и дальних планов. Аналогичным образом глядя из окна автомашины или железнодорожного вагона, вы замечаете, что предметы, расположенные ближе к дороге, «пробегают» мимо окна быстрее, в то время как более удаленные движутся медленнее, причем предмет, расположенный ближе к наблюдателю, поочередно проецируется на фоне различных предметов дальних планов. Таким образом, один и тот же неподвижный предмет, резко выступающий вперед красной линии улицы (например, фонарный столб, дерево, сильно выступающий ризолит), может оказаться переданным одновременно на двух смежных кадрах и притом проецироваться на фоне различных частей заднего плана.

Это явление несколько ограничивает область применения предлагаемого способа. Однако при соблюдении упомянутого условия он имеет несомненное преимущество перед обычной панорамной съемкой, так как дает возможность фиксировать архитектурные комплексы неограниченной протяженности и не требует исправления перспективы отдельных снимков при печатании.

И при том и при другом способах съемки границы соседних кадров должны слегка перекрывать друг друга. Это облегчает соединение их в одну общую фотокартину. Для съемки необходимо выбирать ясную и безветренную погоду, чтобы избежать несовпадений в рисунке облаков и деревьев на стыках между соседними кадрами, а также различий в характере освещения на отдельных кадрах, образующих единую панораму. Необходимо особо следить за тем, чтобы находящиеся в кадре подвижные предметы не пересекали его границ в самый момент спуска затвора.

Съемка панорамы часто может быть упрощена применением широкоугольного объектива. Во избежание значительных расхождений между верхними и нижними границами кадров, образующих панораму, желательно устанавливать фотоаппарат достаточно точно по уровню. Для съемки панорам удобны специальные панорамные штативные головки с делениями, позволяющие поворачивать фотоаппарат для каждого последующего снимка на строго определенное число делений, соответствующее углу зрения объектива. Панорамная головка даст возможность точно установить камеру, быстро определить число кадров, необходимых для съемки данной панорамы, и их границы и благодаря этому избежать прохождения стыков между отдельными снимками по ответственным частям изображения.

Экспозиции при съемке и печатании отдельных частей панорамы должны быть строго одинаковыми. Проявление и фиксирование всех негативов панорамы и, соответственно, печатание и обработка всех позитивов должны производиться одновременно.

Панорамный способ съемки применяется иногда и для фотографирования достаточно широких площадей, однако форма площади, характер ее пространства и соотношение в пространстве отдельных частей ансамбля подвергаются при этом, как правило, значительному искажению, отчего такие снимки бывают лишены историко-художественной ценности.

Древние городские кремли, крепости и старинные усадебные комплексы часто поддаются съемке общим планом с какой-нибудь близлежащей возвышенности или с противоположного берега реки (фото 33).



Для таких съемок выбирают ясный солнечный день. Боковой или слегка встречный свет усиливает отчетливость мелких деталей. Применение светофильтров в данном случае обязательно, особенно при значительной воздушной дымке, которая способна украсить снимок, но в то же время вызывает потерю деталей удаленных предметов. Для устранения воздушной дымки пользуются плотным желтым или оранжевым светофильтром. Красные фильтры, еще более эффективные в подобных обстоятельствах, тем не менее должны быть отвергнуты ввиду вызываемых ими резких искажений цвето-передачи¹⁵.

Понятно, что снимки сложных архитектурных комплексов общим планом дают только самое приблизительное представление о характере ансамбля в целом, о входящих в него зданиях и их взаимном расположении. Более детальному показу различных частей ансамбля и их композиционной связи, или, проще говоря, тем картинам, которые открываются перед посетителем при осмотре — обходе всего архитектурного комплекса, посвящаются отдельные более или менее подробные серии снимков. В данной области, как ни в какой другой, перед фотографом открываются самые широкие возможности проявить свое личное понимание предмета съемки и свою творческую изобретательность,

¹⁵ На снимках, сделанных с применением красного светофильтра, резко высветляются красные тона, например, темное кирпичное здание или черепичная крыша могут получиться на снимке почти белыми. Так же сильно высветляется зелень, поскольку в спектре отражаемого ею света присутствует большое количество красных лучей. Наоборот, светло-голубое небо будет выглядеть на снимке почти черным, а светло-синее и вовсе черным. Легкие облака передаются при этом в виде грозových туч, а легкие полутени нередко в виде густых черных теней.

представить объект съемки так, как он был воспринят и почувствован автором фотографий, открыть и выявить в предмете съемки наиболее интересные с его точки зрения детали и отношения.

Приступая к детальной съемке ансамбля, надо прежде всего обратить внимание на главный принцип, положенный в основу его композиции. Симметрично построенные комплексы, где главное здание обрамлено геометрически правильно расположенными сооружениями, подчиненными ему в композиционном отношении, фотографируют по центральной оси, выявляя на снимке основу их композиции — симметричное построение. К этой группе памятников относятся, в частности, широко известные и часто посещаемые городские и загородные усадьбы в окрестностях Москвы и Ленинграда с их регулярными парками (фото 34).



В основу композиции регулярных парков положена геометрически правильная разбивка аллей, расположенных симметрично по отношению к композиционному центру парка — открытому месту, также геометрически правильной формы, с газонами и цветниками или водными бассейнами — так называемому партеру. По обе стороны от партера, в местах звездообразного пересечения аллей, располагаются парковые павильоны, фонтаны и статуи. Очевидно, что основные направления съемки этих сооружений определяются направлением подводящих к ним дорожек.

Архитектурные комплексы, основанные на принципе живописной асимметричной планировки, фотографируются иначе. Фотоаппарат как бы прослеживает отдельные живописные картины, открывающиеся зрителю на пути от главного входа, главных или парадных ворот к основному смысловому и

композиционному центру ансамбля, а также отдельные интересные аспекты, возникающие при обходе ансамбля по проложенным на его территории дорожкам или аллеям. При фотографировании подобных сюжетов особенно важно уметь отделить главное от второстепенного, суметь показать данный комплекс достаточно подробно на сравнительно ограниченном числе снимков. Создавая серии снимков, фиксирующие такие объекты, целесообразно строить их из двух составных частей: первой — основной, дающей достаточно всестороннее, хотя и сжатое представление об ансамбле, и второй — дополнительно расширяющей и уточняющей эти представления.

К архитектурным ансамблям, основанным на принципе живописной композиции, относятся все русские кремли, крепости и некоторые усадьбы, а также так называемые живописные или пейзажные парки. Художественный эффект живописных парков основан на декоративном размещении деревьев и кустарников, специально подобранных и посаженных с учетом их формы, цвета листвы, времени цветения и т. д. В то же время по замыслу создателя такого парка (архитектора или художника-декоратора) он должен вызывать у зрителя иллюзию естественных сочетаний, как бы образованных самой природой. Расположенные красивыми группами деревья чередуются здесь с зелеными лужайками, зеркальными прудами и живописными, нередко искусственно вырытыми оврагами. Дорожка в таком парке бежит, прихотливо извиваясь, среди картинно посаженной зелени, пока вдруг на ее повороте перед зрителем не возникает величественный павильон (см. фото 26), или памятник, или, наконец, главное здание усадьбы (фото 35).



Видимо, основная точка съемки этих элементов ансамбля также определяется теми путями, которыми сам архитектор подводит зрителя к своему произведению. Снимки парковых ландшафтов можно строить на противопоставлении темного переднего плана и светлого прорыва в пространство, придающем снимку глубину и воздушность.

Характерными элементами многих дворцовых парков являются фонтаны и каскады. Величина выдержки при съемке фонтанов и каскадов должна быть не короче $\frac{1}{25}$ секунды (фото 36).



При более коротких выдержках отдельные капли и брызги, образующие струи фонтана, получаются на снимке как бы повисшими в воздухе и вызывают неестественное для такого сюжета впечатление застылости. Наоборот, чрезмерное увеличение выдержки приведет к тому, что отдельные потоки и брызги сольются на снимке в сплошные монотонные белые полосы, никак не напоминающие прихотливой игры водяных струй. Для ясной и пластичной передачи зелени, неба и воды, а также скульптуры и светлой архитектуры хорош желто-зеленый светофильтр ЖЗС-5.

При фотографировании архитектурных ансамблей, и в первую очередь их деталей, крупным планом особенно важное значение имеет ясность и логичность воспроизведения отдельных архитектурных форм и их соотношений. Как раз при съемке этих сюжетов особенно легко возникают ошибки, подобные той, что была отмечена на фото 18.

Интерьер

Получить более или менее полное представление о здании невозможно без ознакомления с его интерьером. Художественный эффект почти всякого архитектурного сооружения в большой мере зависит от зрительного сопоставления его внешних форм и внутреннего пространства. Однако, ставя себе целью передать интерьер достаточно полно и вместе с тем правдиво, фотограф часто наталкивается на такие трудности, которые делают эту задачу или крайне сложной, или даже вовсе не выполнимой.

Дело в том, что интерьер воздействует на зрителя не только своим убранством, но прежде всего характером окружающего человека пространства, его размерами и про-, порциями. В то же время при ограниченности размеров интерьера его, как правило, приходится фотографировать со слишком близкого расстояния. Как неизбежное следствие этого возникают более или менее резкие перспективные искажения общей формы помещения. Отсюда типичная для подобного случая дилемма: ограничиться ли воспроизведением отдельных фрагментов интерьера, передав их со строгой правдивостью реальных форм и соотношений, либо пойти на некоторое искажение реальных форм, получив этой ценой возможность более полного охвата объекта? Решение должен подсказать сам объект съемки. Дело заключается в возможности показать какое-то свойство предмета, не передаваемое другими средствами. Не следует лишь терять из виду основные качества объекта съемки. Например, небольшая комната, вызывающая интерес своеобразием отделки (фото 37), будет выглядеть менее естественно, если снимок будет сделан при помощи широко-угольного объектива, особенно по диагонали помещения. Размеры помещения окажутся на снимке преувеличенными. Кроме того, нарушится пропорциональное соотношение между общим объемом помещения и отдельными деталями его убранства. И все же такая съемка может оказаться полезной, например, для наглядного воспроизведения общей композиции настенной росписи.

Однако в этом случае главным предметом изображения явится уже не пространство комнаты, а одна или две ее стены, потолок, декоративное решение угла интерьера или паркетного пола и т. д. Если же в задачу снимка входит показ интерьера в целом, то, очевидно, наиболее правильным будет такое решение, которое поможет правдиво передать основные черты интерьера: в данном случае его небольшие размеры и богатство отделки. И тут и там кон-

кретный замысел снимка должен быть достаточно четко продуман и выражен такими средствами, которые избавили бы зрителя от заблуждений по поводу истинных свойств объекта съемки.

Обычно небольшой тесный интерьер может быть показан более правдиво и выразительно путем съемки отдельной его детали (как фото 37), чем на снимке общим планом, сделанном с помощью широкоугольного объектива.

Некоторым утешением фотографирующему в его неудачах может служить то бесспорное положение, что и в натуре зритель обычно не охватывает взглядом одновременно весь интерьер, а лишь суммирует в своем сознании отдельные частные впечатления, составляя из них общее представление о данном помещении. Для получения такого представления в случае изучения памятника архитектуры по фотоснимкам особенно полезными могут быть схематические зарисовки.

Для максимального увеличения дистанции между фотоаппаратом и объектом съемки при фотографировании интерьера можно использовать дверные и оконные проемы. Для съемки интерьеров наиболее удобны крупноформатные фотоаппараты, допускающие смещение объективной доски в вертикальном и горизонтальном направлениях, а также наклон передней и задней стенок камеры. Большое удобство заключено и в возможности применения с этими аппаратами особо широкоугольных объективов, что иногда бывает все же необходимо. Крупноформатным аппаратом может быть достигнуто и значительное смягчение перспективных искажений интерьера, возникающих при его съемке в диагональном направлении. Для этого камеру переносят несколько в сторону от центральной оси интерьера, причем оптическая ось аппарата остается параллельной оси интерьера, а объективная доска сдвигается в направлении к середине фотографируемого пространства.

Пользуясь широкоугольными или нормальными объективами, желательно избегать крупных предметов на переднем плане снимка. В противном случае впечатление перспективного искажения может быть значительно усилено. Вообще же широкоугольные объективы можно применять только с большой осторожностью, как и при всех других съемках с близкого расстояния, тщательно следя за могущими возникать деформациями в общем облике предмета съемки.

При фотографировании малоформатным аппаратом с широкоугольным объективом вертикальная кадрировка снимка предпочтительнее горизонтальной,

так как позволяет избежать поднятия всей камеры объективом кверху, а вместе с этим и завала вертикальных линий на снимке. Однако при таком решении кадра довольно значительная часть его площади будет представлять изображение пола интерьера, что надо заранее иметь в виду.

На снимках, сделанных широкоугольным объективом, средняя часть кадра, соответствующая углу зрения нормального объектива, передается в тех же соотношениях частей, как и нормальным объективом с той же точки съемки. Однако чем ближе к краям снимка, тем сильнее сказывается деформация реальных очертаний предметов. У самых краев кадра все формы получают сильно растянутыми по направлению из глубины кадра к его углам. Так, предметы круглых очертаний в этих местах на снимке кажутся эллиптическими. Расстояния между предметами, размещенными в ряд, например, отдельными колоннами колоннады, непропорционально увеличиваются — по направлению к переднему плану.

Вторая сложная проблема, возникающая во время съемки интерьера, заключается в его правильном и рациональном освещении. От характера освещения интерьера, распределения света и тени в его пространстве во многом зависит впечатление, которое интерьер производит на зрителя. Поэтому характер освещения интерьера всегда является одним из важнейших компонентов общего архитектурного замысла. Один зарубежный автор чрезвычайно метко сравнил проблему освещения интерьера с аналогичной проблемой, возникающей при портретной съемке. Он утверждает, что и в том и в другом случае мы имеем дело с индивидуальным характером, который может быть подчеркнут удачным освещением или искажен неправильным. «При этом не исключается, что благодаря особому эффекту освещения может быть получен в высшей степени интересный снимок, который глубоко взволнует постороннего, но для самого изображенного не будет иметь никакого значения, потому что от его индивидуальности здесь не осталось и следа».

Отсюда можно сделать вывод, что свойственный интерьеру характер освещения должен быть, безусловно, сохранен и на снимке. Этот характер освещения определяется в первую очередь направлением, по которому свет проникает в помещение, а также характером рассеивания света в интерьере. В интерьерах, не имеющих дневного света (например, залы театров и кино, станции метрополитена и т. п.), решающую роль играют характер и расположение искусственных источников света (фото 38).



Необходимо учитывать, что негативный материал передает освещение интерьеров значительно контрастнее, чем оно воспринимается нашим зрением при непосредственном осмотре памятника. Фотографический аппарат не имеет присущей нашему зрению способности адаптации, благодаря которой глаз почти одновременно может различать детали в ярких светах и глубоких тенях предмета. Вследствие этого является необходимость выравнивания особо сильных контрастов в освещении интерьера. Часто бывает необходимо немного подсветить глубокие тени и ослабить самые яркие света.

Если же наш глаз не различает деталей в светах или тенях объекта, то излишнее выявление этих деталей на снимке вызвало бы неестественное впечатление и общий художественный эффект интерьера был бы утерян. Исключение из данного правила могут составлять только снимки для чисто документальных целей, например, для выявления особенностей инженерной конструкции здания, признаков его повреждения и т. п. Здесь уместен любой характер освещения, способный наилучшим образом подчеркнуть фиксируемую особенность или деталь.

Итак, при съемке интерьеров, рассчитанных на дневное освещение, лучше по возможности обходиться дневным светом. Излишне глубокие тени могут быть подсвечены экранами из белой бумаги или ткани, а при необходимости и электрическими осветителями. Подсветка должна быть достаточно равномерной, не нарушать непосредственного впечатления от объекта и не внушать зрителю мысли о наличии источников света, посторонних для интерьера.

Пользуясь искусственным светом, необходимо применять рассеиватели. Для смягчения света от искусственного источника он может быть направлен не на требующую освещения поверхность, а на невидимую в кадре светлую стену,

потолок или специальный экран. Достаточно равномерное освещение может быть получено также путем занавески невидимых в кадре окон марлей или прозрачной бумагой, отчего рассеивание света в интерьере увеличивается. При последнем способе особенно эффектно высветляются потолки небольших помещений.

Если в границах кадра имеются ярко освещенные окна, то возможно появление на снимке резких ореолов. Для таких съемок более благоприятна пасмурная погода, когда освещение внутри помещений ровнее. Снимки таких сюжетов обрабатывают в выравнивающих проявляющих растворах, снижающих действие как диффузных ореолов, так и ореолов отражения (см. стр. 143).

Контраст будущего негатива лучше всего оценивается на глаз по изображению на матовом стекле зеркального или крупноформатного аппарата. Предрешая построение будущего снимка, следует иметь в виду, что сильно рассеянный свет снижает пластичность предметов и подчеркивает их цветность, в то время как направленный свет выявляет их фактуру и скрадывает цветовые различия.

Современные интерьеры, рассчитанные на искусственное освещение, фотографируют при включенных осветительных приборах (см. фото 38). Применение дополнительных подсветок возможно в такой же степени и при тех же условиях, что и в интерьерах, освещаемых дневным светом.

Профессиональные фотографы для выравнивания излишних контрастов освещения часто пользуются подвижными источниками света в виде переносных рефлекторов или ламп-вспышек, которыми при общем длительном экспонировании поочередно высвечиваются отдельные затененные участки интерьера. Но для получения безошибочных результатов этот способ требует большого практического опыта и поэтому мало пригоден для любителя. Важнейшее условие при съемке с переносным источником света заключается в том, что этот источник подсветки никогда не должен попадать в поле зрения фотоаппарата, иначе он вызовет появление на негативе интенсивных ореолов. То же касается и шнура от электрической подсветки, появление которого на снимке не может быть ничем оправдано.

Высвечивая затененные части интерьера переносной лампой, следят за тем, чтобы лампа не оставалась неподвижной, иначе на снимке могут появиться тени.

Так как съемка интерьеров обычно требует более или менее продолжительных выдержек, то возникает необходимость в прочном устойчивом штативе, по возможности допускающем установку фотоаппарата на уровне глаз фотографирующего. Чтобы избежать скольжения ножек штатива по паркетному или каменному полу, на них надевают резиновые наконечники, которые могут быть вырезаны из резиновой трубки соответствующего диаметра. Другой способ, предотвращающий скольжение штатива, заключается в соединении концов его ножек куском бечевки или тонкой и мягкой проволоки. Наконец, возможна установка штатива на обыкновенном полочке, или другом куске плотной ткани.

Приводя в действие затвор фотоаппарата, надо избегать даже самых малейших сотрясений, так как и при длительных выдержках самое незначительное колебание может привести к удвоению изображения окон, осветительных приборов или бликов яркого света на блестящих предметах. Поэтому надо следить за тем, чтобы спусковой тросик в момент съемки не был натянут. При выдержках в несколько секунд и больше экспонирование лучше производить с помощью крышки объектива. Для этого, открыв затвор, легкими движениями освобождают крышку настолько, чтобы ее можно было легко, без сотрясений снять. Затем производят экспонирование, надевают крышку и затвор закрывают.

Определение выдержки для съемки интерьеров может вызывать серьезные затруднения главным образом по причине большой контрастности объекта съемки. При определении выдержки с помощью фотоэлектрического экспонометра необходимо защищать фотоэлемент от попадания на него прямого света от окон или осветительных приборов. Наилучшие результаты дает непосредственный замер яркости какой-либо части интерьера со средней или минимальной освещенностью, в зависимости от которого и выбирается выдержка. В очень темных интерьерах может быть замерена яркость какой-либо наиболее сильно освещенной детали, а окончательный выбор выдержки делается на глаз путем ее увеличения против рассчитанной по замеру в 4— 8 раз. В особо трудных или сомнительных случаях полезно сделать несколько снимков с увеличением выдержки в 2—4 раза, в зависимости от контрастности объекта.

При одновременном выполнении большого числа снимков и в зависимости от задачи съемки может быть рекомендован негативный материал мягкой градации и особо выравнивающее проявление.

Для получения равномерно резких снимков интерьеров обычно требуется сильное диафрагмирование объектива. Наводка его на резкость в темных интерьерах иногда бывает очень трудной без вспомогательных источников света. Для облегчения этой задачи может служить обычный карманный фонарик, дающий достаточно концентрированный пучок света, или свечка, помещаемая в плоскости наводки. Удобно производить наводку объектива на резкость по лампочке карманного фонаря, перед которой помещают листок прозрачной бумаги с нанесенным на ней перекрестием.

Интерьеры с живописью, создающей иллюзорное представление о продолжении пространства интерьера, а также с росписями, имитирующими архитектурные детали, следует фотографировать так, чтобы перспектива этих росписей на снимке совпадала с перспективой интерьера. В противном случае самый смысл этого убранства остается на снимке не раскрытым.

В отличие от съемок внешнего вида зданий, наглядная передача реальных размеров интерьера чаще всего не связана с необходимостью введения стаффажа. Ведь о размерах помещения могут свидетельствовать уже находящиеся в нем предметы мебелировки, высота подоконников или ступеней лестницы и другие детали. Важно и то, что на снимке интерьера, в сравнительно тесном пространстве, человеческие фигуры занимают более значительное место, чем на снимках внешнего вида здания. Длительность выдержки, обычная при съемке интерьера, вносит в этих случаях свои дополнительные трудности. Однако не исключена возможность, что для некоторых видов интерьера введение стаффажа может оказаться желательным, например при съемке большого, лишенного мебели, парадного зала, истинные масштабы которого оказались бы в другом случае недостаточно отчетливо выявленными. Фигуры стаффажа должны размещаться в мало заметных местах, в тени, по возможности не вблизи переднего плана.

При наличии в интерьере многокрасочной отделки, предметов обстановки, выделяющихся своим цветовым решением, а также живописных панно, плафонов, ковров, драпировок и других предметов, правдивая цветовая передача которых имеет важное значение для точности воспроизведения интерьера в целом, может возникнуть необходимость в применении светофильтров. Об общих принципах подбора светофильтров будет сказано несколько дальше, в разделе, посвященном фотосъемке произведений живописи.

Архитектурные детали и надписи

Более или менее подробная фотографическая фиксация архитектурного сооружения почти всегда предполагает и съемку его отдельных деталей крупным планом.

Воспроизведение капители пилястра или колонны, лепного карниза или картуша, окна с его наличником и ажурной решеткой, дверных створок, украшенных резьбой, инкрустацией или росписью, узорной плиты чугунного пола с изображением сюжетной сцены или орнаментальным мотивом (фото 39) к других элементов наружного и внутреннего убранства здания,— все это может представить самостоятельную эстетическую ценность, а для исследования, кроме того, и разносторонний научный интерес.



Иногда фотоснимок детали сооружения может иметь даже большую ценность, чем снимок его общего вида. Это касается в первую очередь древних памятников, подвергшихся коренным переделкам в позднейшие времена, а также деревенских изб, иногда мало интересных по своим общим формам, но украшенных уникальной резьбой по дереву (фото 40).



Фото 40. Наличник деревянного дома в Переяславле-Задесском. Фото автора.

На снимке избы общим планом отдельные детали ее убранства часто теряются и могут быть оценены по достоинству только при осмотре в натуре, или с помощью фотографий отдельных фрагментов: оконных наличников, крылец, светелок, ворот, декоративных деталей из резного железа и т. д.



Фото 41. Ч. Камерон, В. Бренна. Деталь убранства спальни в Павловском дворце.

К этому разделу относятся также фотосъемки скульптурных рельефов, составляющих часть убранства интерьера или фасада (фото 41), а также врезных рельефных надписей на камне, дереве, бронзе или штукатурке,

мемориальных досок и других объектов, представляющих собой неотделимую часть того или иного архитектурного сооружения.

Фотографирование деталей архитектурных объектов производится и для целей чисто технической документации. На таких снимках отражаются, например, отдельные технические особенности кладки стены, наличие в ней швов, отмечающих стыки между первоначальным ядром здания и более поздней пристройкой, стесанных профилей, следов заложенных оконных или дверных проемов, повреждений кладки, облицовки, лепного декора или росписей и т. д.

Фотографирование архитектурных деталей не ставит каких-либо специфических проблем, резко отличающих его от съемки фасадов и интерьеров, но требует особенно точного соблюдения тех общих правил, которые имеют значение и для всех других видов архитектурных съемок. Так, первостепенное значение имеет правильное освещение объектов. Несоблюдение этого условия может повлечь за собой полное искажение предмета на снимке.



Фото 42. Выпад штукатурки на коробовом своде.

На фото 42 зафиксирован выпад штукатурки на коробовом своде древнего здания. На снимке хорошо видна углубленная форма выпада, но стоит нам перевернуть снимок на 180° и мы с удивлением заметим, что наш глаз склонен воспринимать ту же форму уже не как углубление, а как выступ на ровной поверхности свода. Это явление объясняется укоренившейся в нашем сознании привычкой видеть тень под выступающей частью предмета, а не над ней, как это фактически оказывается на перевернутом снимке. Следовательно, тот же эффект мог бы быть получен не перевертыванием снимка, а освещением

предмета съемки с диаметрально противоположного направления.

Рассматривая предмет в натуре, мы не получаем такого обманчивого впечатления, так как этому мешает присущее нашему зрению стереоскопическое видение объемной формы. Однако, как только рельефный предмет оказывается переведенным в плоское изображение фотоснимка, привычное представление тотчас вступает в силу, и объект съемки может предстать перед нами в искаженном виде.

Фото 43. Древний каменный фрагмент с надписью.



Аналогичное явление отмечено на фото 43. Древний каменный фрагмент с углубленной надписью «Трость», ввиду неудобной кривой формы его нижней грани, был поставлен для фотографирования так, что надпись на нем оказалась перевернутой. Фрагмент был освещен дневным светом из окна, находившегося справа и несколько выше фрагмента. Когда снимок был отпечатан, то стало видно, что при правильном положении фрагмента, то есть когда надпись не перевернута, многие ее буквы смотрятся уже не углубленными, а выпуклыми.

Приведенные примеры показывают, насколько продуманным и обоснованным должен быть выбор освещения для съемки рельефных предметов. Если архитектурная деталь принадлежит интерьеру, то лучше всего сфотографировать ее при естественном для данного интерьера освещении, даже если это потребует значительного увеличения продолжительности выдержки. Если фиксируемая деталь расположена против окон, то может оказаться, что наиболее выигрышным будет падающий в помещение прямой свет солнца, луч

которого может приятно оживить попавший в кадр кусок плоской поверхности стены.

Для съемки деталей, расположенных на противоположной стене, то есть в простенке между окнами, над или под окном, лучше выбрать пасмурную погоду, и даже в этом случае ни проем окна, ни его ярко освещенные откосы не должны попадать в поле зрения объектива, иначе неизбежно появление ореолов. Естественный эффект освещения может потребовать усиления энергичной подсветкой. Применение солнечной бленды для таких съемок совершенно обязательно.

В остальном надо помнить, что для выявления невысокого рельефа более благоприятен свет, падающий под острым углом к поверхности предмета. Для съемки старых стершихся рельефных надписей, в том числе надписей на старых мемориальных досках, необходим скользящий свет, особенно подчеркивающий малейшие неровности плоских поверхностей. Ни в коем случае не следует подрисовывать или подкрашивать полуистершиеся или смытые буквы, так как подобная самодеятельная реставрация может нанести вред историческому памятнику, а снимок, сделанный таким способом, будет лишен необходимой документальной достоверности, а следовательно, и научной ценности. Для возможно более отчетливого выявления стершегося рельефа применяются контрастные фотоматериалы и соответствующие способы их обработки.

Архитектурные детали с ясно выраженным рельефом, в том числе свободно стоящие объемы, фотографируют при относительно более фронтальном направлении света. Используя в необходимых случаях экраны и электроосветительные приборы, важно обращать внимание на то, чтобы создаваемое ими освещение имело характер, естественный для данного интерьера. Освещения архитектурных деталей снизу следует, как мы уже видели, избегать. Исключение представляет съемка потолочной лепнины, которую также желательно делать при дневном свете, по необходимости смягчая излишние контрасты с помощью белых экранов — кусков белой ткани или бумаги, раскладываемых прямо на полу.

Съемку деталей отделки интерьеров и фасадов, расположенных на большой высоте, лучше производить из некоторого отдаления, чтобы избежать слишком низкой точки съемки и связанного с ней перспективного искажения. Поэтому для такой цели наиболее практичной оказывается малоформатная камера, и в первую очередь зеркальная камера, снабженная соответствующими

телеобъективами. При работе с крупноформатным аппаратом равноценные результаты могут быть получены только съемкой с лесов или специальных подмостей, а также применением особого штатива в виде высокой лестницы. В свою очередь, малоформатная камера может быть при желании укреплена на обычной лестнице-стремянке с помощью карманного штатива-струбцинки. Фотографирование декоративного убранства фасада часто с успехом может быть произведено из окна противоположного здания длиннофокусным объективом. Тогда уже приходится заботиться о том, чтобы деталь не была представлена излишне «выправленной», от чего может нарушиться авторский расчет и выявиться диспропорция в отдельных частях фотографируемого предмета.

Съемка при помощи объективов с фокусным расстоянием не более 135 мм может производиться с рук, причем, как мы уже говорили, выдержка не должна превышать $\frac{1}{100}$, или лучше $\frac{1}{200}$ секунды. Съемка объективами с фокусным расстоянием больше 135 мм возможна только со штатива. Детали очень высоких зданий особенно удобно фотографировать сверхдлиннофокусными телеобъективами МТО-500 и МТО-1000.

Для фотографирования живописных и лепных плафонов часто необходим широкоугольный объектив. С целью максимального охвата площади потолка малоформатной камерой может быть использован следующий прием: фотоаппарат с широкоугольным объективом фокусируется по интересующей нас детали с высоты роста фотографирующего. Затем установка объектива изменяется по шкале расстояний соответственно этой высоте, объектив диафрагмируется до требуемой величины и камера кладется задней стенкой на пол в середине помещения или соответственно в другой его части. Затвор приводят в действие с помощью тросика. При этом надо следить за тем, чтобы в поле зрения объектива не попала голова фотографирующего или какие-либо посторонние предметы. Если фотоаппарат имеет автоспуск, это значительно упрощает съемку (см. стр. 70).

Отдельные наиболее интересные и наиболее сложные архитектурные детали могут фиксироваться общим планом и фрагментами. Если та или иная деталь имеет конструктивное значение, бывает важно отразить эту ее роль на

снимке. Так, фотографируя капитель колонны, может быть целесообразно показать и часть ее ствола и часть лежащего на ней архитрава¹⁶.

Плоскостные детали фасадов, в том числе и выполненные в плоской резьбе украшения деревянных домов, лучше всего фотографировать фронтально.

Специфической особенностью некоторых архитектурных сооружений являются витражи из цветного стекла. Своеобразную параллель им в русской средневековой архитектуре составляют сохранившиеся еще кое-где в музеях редкие экземпляры расписных слюдяных оконниц. Витражи и слюдяные оконницы лучше всего фотографировать на просвет, на фоне неба или белой стены. Для правдивой передачи цветового решения такого объекта может понадобиться светофильтр. Особенно интересные снимки этих объектов может дать цветная фотография.

Фотосъемка живописи и графики

Задачи съемки

Фотографирование произведений живописи по самой своей задаче существенно отличается от съемки архитектуры. Если там она состояла главным образом в правильной и выразительной передаче на плоскости трехмерного предмета и его взаимоотношений с окружающей средой, то здесь сам объект съемки — плоская поверхность, и на первый план выступает правильная и четкая передача ее рисунка, общей композиции и тональных соотношений отдельных частей, а также, во многих случаях — фактуры оригинала. Понятно, что такое фотоизображение не менее условно, поскольку взамен многокрасочного оригинала предлагается его репродукция, оперирующая всего-навсего несколькими оттенками серо-черного тона. Немалое значение имеет и отступление от формата оригинала, как правило, вносящее очень заметные изменения в его общий облик и в рисунок его деталей. Кроме того, особенности

¹⁶ Архитрав в классической архитектуре — главная балка, нижняя часть горизонтальной опоры перекрытия, лежащая на колоннах или стенах.

фактурного решения картины могут быть переданы на снимке также только условно с помощью соответствующим образом организованной светотени.

Отвлекаясь от этих неизбежных недостатков обычной фоторепродукции, попытаемся определить те условия, которым должен отвечать фотоснимок произведения живописи.

Общая форма, композиция и линейный рисунок оригинала должны быть переданы на снимке правильно, без самых малозаметных искажений. Для этого прежде всего необходима строгая параллельность между поверхностью оригинала и плоскостью фотопленки в момент съемки. Даже небольшой перекося одной из этих плоскостей относительно другой неминуемо вызовет нарушение не только общей формы оригинала на его воспроизведении, но одновременно и деформацию всего линейного рисунка произведения и его композиции в целом и в деталях. Попытка улучшить положение срезанием краев снимка только скрывает общий дефект изображения, не помогая его исправить.

Вместе с тем съемка отдельных фрагментов произведения живописи может быть использована как прием для выделения важнейших частей изображения с целью показать характерные художественные и технические особенности оригинала, или для выявления его смысловых и композиционных центров, о чем речь будет впереди.

Желательно, чтобы оттенки серо-черного тона черно-белой репродукции возможно более точно соответствовали воспринимаемой нашим зрением яркости отдельных цветовых пятен оригинала. Светлые детали картины должны и на фотоснимке выглядеть более светлыми, а темные — более темными. Степень контраста между наиболее насыщенными и наиболее светлыми деталями снимка по возможности должна отвечать контрасту между соответствующими деталями оригинала. В конечном счете этим достигается правдивая передача тональной композиции оригинала.

На репродукции должны быть отчетливо видны характерные черты техники оригинала: фактура его основы или грунта, характер поверхности красочного слоя, мазки кисти, следы резца или карандаша и т. д., а также некоторые повреждения, типичные для данного произведения или для техники его автора, например трещины и разрывы красочного слоя масляной живописи, происшедшие от времени или от несоблюдения художником определенных технологических норм. Иногда бывает необходимо передать и потемнение поверхности живописи или пожелтение бумаги, на которой исполнен рисунок.

Видимые следы от движения карандаша или кисти не являются результатом простой небрежности художника, как это иногда полагают, они представляют собой одно из важнейших средств художественного обобщения натуры, позволяющее выделить главное в изображенном предмете и отбросить все второстепенное. Характер рельефа живописной поверхности представляет собой существенную сторону общего декоративного решения произведения. Он не только образует своего рода «узор» на поверхности картины, но и придает различным ее частям различную светоотражающую способность, а это, в свою очередь, заставляет по-разному звучать одни и те же краски на разных частях картины.

Иногда фактурному рельефу придается непосредственно изобразительное значение, когда рельеф мазка повторяет форму изображенного предмета. Художник как бы лепит из красочной массы наиболее акцентируемые им и обычно наиболее ярко освещенные детали предметов. Наконец, след от руки художника, подобный следу от иглы звукозаписывающего прибора, воспроизводит перед нами характер душевного состояния автора в пору его работы над произведением, состояния, тесно связанного с образным строем произведения и поэтому весьма важного для его углубленного понимания.

Не только различным живописным техникам, но и различным эпохам, школам, отдельным мастерам и даже различным периодам в творчестве одного и того же мастера присущи свои глубоко индивидуальные особенности цвета и мазка, отличающие их от всех других техник, школ и художников. Эти особенности имеют большую эстетическую ценность как особенности художественного мышления, для науки же они важны еще и в чисто практическом смысле, так как предоставляют ей объективные данные для разграничения близких по своей природе явлений искусства, для установления авторства, идентификации¹⁷ памятников искусства или обнаружения подделок.

Аналогичное значение могут иметь и повреждения, характерные для той или иной группы памятников. Отдельные случайные повреждения позднейшего происхождения, как, например, пятна и затеки на рисунках и гравюрах, могут быть иногда устранены или смягчены, поскольку это входит в задачу съемки и, поскольку это возможно, путем применения специальных негативных

¹⁷ Идентификация — установление тождества между произведением искусства и предметом, воспроизведенным на репродукции или в описании.

материалов и светофильтров или особыми способами лабораторной обработки негатива или позитива, но не путем ретуши.

Станковые картины

Наилучшие условия для фотосъемки станковой картины могут быть созданы тогда, когда есть возможность снять ее со стены и вынуть из рамы. Картина устанавливается на мольберте, на стуле (спинка стула не должна прикасаться к холсту с оборота) или на другой подходящей подставке, либо просто на полу, у стены.

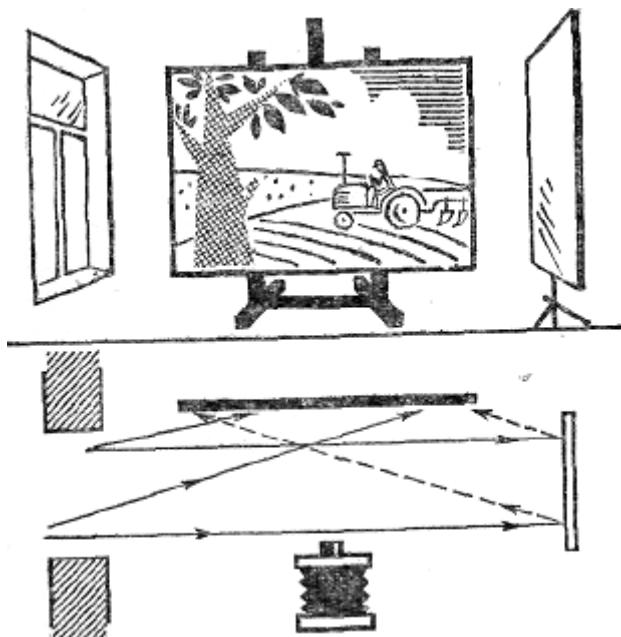
Для получения высококачественного снимка живописного произведения необходимо равномерное и достаточно сильное освещение его поверхности. С этой целью картина может быть помещена поблизости от большого светлого окна. Свет должен падать на картину под острым углом, в противном случае на покрытой лаком поверхности картины могут появиться блики, портящие изображение. Если размеры картины велики, то может быть замечено некоторое снижение освещенности от одного ее края к другому. Тогда край картины, удаленный от окна, должен быть дополнительно подсвечен с помощью белого экрана, устанавливаемого сбоку от картины. Расположение экрана по отношению к картине должно быть таким, чтобы на поверхности картины не появлялось рефлексов, снижающих отчетливость изображения (рис. 10).

Иногда при слабой освещенности оригинала неравномерность освещения может быть не замечена и выступит со всей очевидностью только на проявленном негативе или даже на готовом отпечатке.

В крайнем случае картина может быть вынесена на открытый воздух. Тогда надо следить, чтобы в момент съемки на нее не падали тени или рефлексy от расположенных поблизости предметов, например тени от колышущихся от ветра ветвей деревьев и т. п. Рассеянный дневной свет на открытом воздухе мало благоприятен для съемки произведений с блестящей, покрытой лаком поверхностью, а также произведений, монтированных под стекло, так как способен вызывать интенсивное бликование всей поверхности картины. Произведения, исполненные гуашью, не покрытой лаком темперой, или имеющие акварельные прописи, выносить на открытый солнечный свет нельзя,

так как прямые лучи солнца способны интенсивно разрушать некоторые краски этих произведений.

Рис. 10. Освещение для съемки картины при дневном свете.



В темное время года или в темном помещении, а также в условиях стационарной фотолаборатории для освещения картин обычно пользуются электрическими лампами накаливания или прожекторными лампами в специальных рефлекторах. Для съемки станковой живописи и графики освещение электролампами почти во всех отношениях наиболее удобно. Оно позволяет фотографирующему по желанию менять положение источников света и общий характер освещения, создавая такие сочетания, которые почти или вовсе недостижимы при фотографировании с естественным дневным светом. Большое удобство состоит в том, что фотографирующий имеет возможность произвольно изменять силу используемого света.

Для достижения равномерной освещенности лампы устанавливаются по бокам картины по две или более с каждой стороны в зависимости от размеров фотографируемой поверхности (рис. 11). Наиболее равномерное освещение дают софиты в форме продолговатых лотков, описанные на стр. 127. Софиты не должны располагаться слишком близко от картины, иначе может оказаться, что ее середина будет освещена слабее, чем края. Кроме того, при близком

расположении софитов выделяемое ими тепло может нанести серьезный вред живописи.

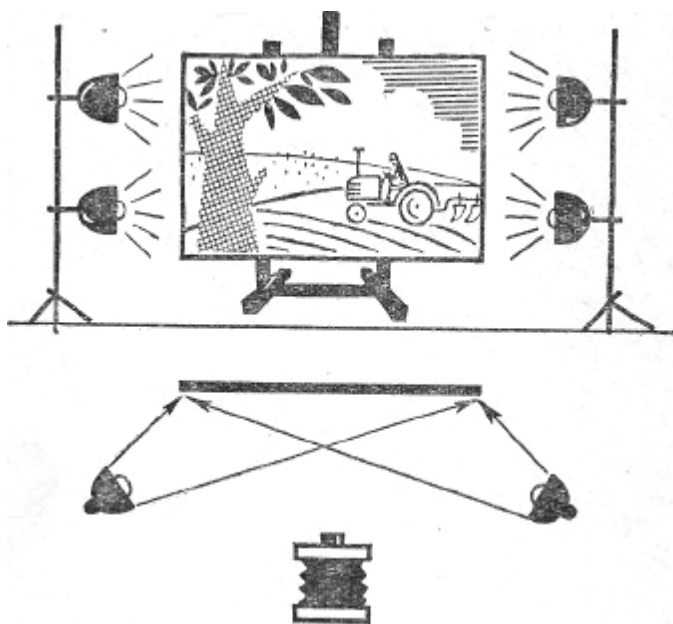


Рис. 11. Освещение для съемки картины лампами с двух сторон

Даже ясно выраженный рельеф живописной поверхности не найдет отражения на снимке, если эта поверхность будет освещаться ровным заливающим светом, например двумя одинаково сильными источниками света с двух противоположных сторон. Поэтому такой характер освещения пригоден лишь для съемки картин с совершенно гладкой поверхностью, без малейшего рельефа.

Фактурный рельеф произведения может быть передан только при свете, падающем преимущественно с какой-либо одной стороны. Чтобы поверхность картины и при этом условии была освещена достаточно равномерно, необходимо отнести софиты от оригинала на еще большее расстояние. Таким образом можно с успехом фотографировать небольшие картины даже при свете одной лампы. Если отдаление софитов от картины ограничено теснотой помещения или силой даваемого ими света, и, следовательно, вполне равномерное освещение оригинала этим способом не достижимо, можно применить и дополнительную подсветку с противоположной стороны, но не прямым светом софитов, а его отражением от специально установленного экрана или белой стены (рис. 12).

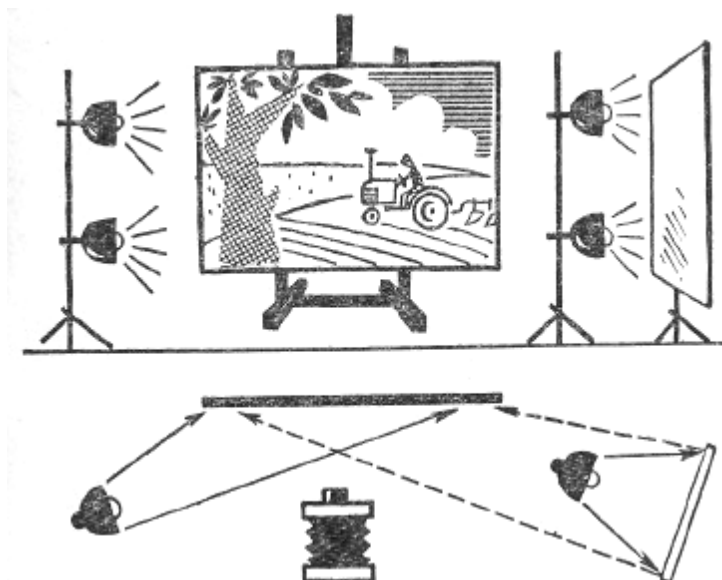


Рис. 12. Освещение для съемки картины прямым светом ламп — слева и отраженным — справа.

Чтобы найти наиболее правильное положение источника света по отношению к картине, попытаемся воспроизвести тот характер освещения, при котором художник работал над ней. Обычно это был мягкий рассеянный свет для небольших этюдов, писавшихся непосредственно на природе, а для больших картин мягкий дневной свет из окна мастерской, падавший на поверхность картины преимущественно слева и немного сверху. Очевидно, что тот характер освещения, при котором рельеф картины создавался и оценивался ее автором, должен быть по возможности повторен и при фотосъемке этого произведения (рис. 13). Однако в данном случае свет будет единственным средством выявить фактуру живописи, поскольку плоский фотоснимок не создает предпосылки для ее стереоскопического восприятия. Поэтому можно считать допустимым, если поток света, падающий на поверхность картины во время съемки, будет несколько сконцентрирован.

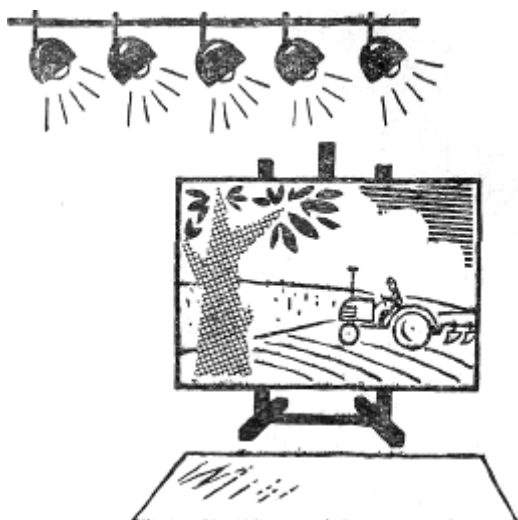


Рис. 13. Освещение для съемки при верхнебоковом свете.

Угол падения света на поверхность картины надо выбирать достаточно точно. При рассеянном освещении, а также при свете, падающем на поверхность произведения под большим углом, чем это необходимо, его фактура будет выражена на снимке слабо, а может и вовсе исчезнуть. Кроме того, как мы уже видели, возможно появление на картине бликов и отражений. С другой стороны, при сильно скользящем свете по поверхности картины протянутся длинные тени от выступающих мазков, а изображение в целом сильно потускнеет или даже может вовсе исчезнуть в сплошной сероватой дымке.

Фотографируя сильно бликующую картину при направленном свете, надо по возможности исключать попадание постороннего света в помещение, где идет съемка. Посторонний свет может быть причиной рефлексов и бликов даже при вполне правильной установке осветительных приборов. Надо также иметь в виду, что при фотографировании с очень продолжительными выдержками, особенно темных картин, некоторые рефлексy могут быть совершенно незаметными на самом оригинале в момент съемки и в то же время достаточно ясно выступить на негативе. Для предупреждения рефлексов на сильно бликующей живописи необходимо следить и за тем, чтобы вблизи от нее не находилось каких-либо светлых или бликующих предметов и чтобы сильный свет не падал на такие предметы, даже если они находятся на значительном отдалении от картины. Иной раз причиной рефлекса может явиться белая рубашка самого фотографа или какая-либо блестящая деталь фотоаппарата и т.п.

Однако появление бликов на поверхности оригинала не обязательно приводит к порче снимка. Иногда это не только не портит изображения, но даже может способствовать выявлению особых оттенков художественной выразительности предмета. На фото 44 представлена работа палехского художника Баженова «Былина о Чуриле Пленковиче» — живопись на лаке. В данном случае небольшой яркий бличок на краю пластины дает наглядное представление об интенсивно блестящей лаковой поверхности изделия, ни в малой степени не нарушая рисунка росписи. Такой характер освещения, использованный с достаточным тактом, не только не является неизбежным злом, но вполне целесообразен, в частности для съемок живописи на лаке современных народных художественных промыслов.



Фото 44. П. Д. Баженов. «Былина о Чуриле Пленковиче». Живопись на лаке. Гос. Исторический музей. Фото М. М. Успенского.

Правильно осветив оригинал, приступим к установке фотоаппарата. Репродукционные съемки в помещении обычно производятся со штатива. Как уже упоминалось, фотоаппарат должен быть установлен так, чтобы плоскость пленки была строго параллельной плоскости оригинала. Фотограф, работающий крупноформатным или зеркальным фотоаппаратом, не испытывает при этом каких-либо серьезных затруднений, так как для выполнения данного условия достаточно добиться параллельности между краями матового стекла аппарата и краями видимого на нем изображения. При съемке произведений живописи обычным малоформатным аппаратом пользуются другим приемом: аппарат устанавливается так, чтобы расстояние от его объектива до всех четырех углов оригинала было строго одинаковым, а сам оригинал был виден в видоискателе

аппарата целиком. Если размер оригинала невелик и съемка ведется с близкого расстояния, необходимо вносить известную поправку на параллакс.

Значительное удаление объектива от поверхности негативного материала при съемке мелких предметов связано с ослаблением силы света, падающего на пленку или пластинку, и требует поэтому увеличения выдержки против расчетной по экспонометру. Коэффициент увеличения выдержки при употреблении промежуточных колец приводится в 4-м столбце таблицы.

Кроме того, при очень длительной выдержке ее общая величина, с учетом упомянутого коэффициента, должна быть дополнительно увеличена: при общей продолжительности выдержки от 5 до 10 секунд — в 1,5 раза; около 20 секунд в 2 раза; около 1 минуты в 3 раза; около 2 минут в 4 раза.

Большое значение для качества репродукции имеет тщательная наводка объектива на резкость. Если съемочная камера снабжена дальномером и фотографирование производится с расстояния, предусмотренного конструкцией камеры, то фокусировка производится обычным путем и не вызывает затруднений. При фотографировании небольших оригиналов с близкого расстояния и без применения специального репродукционного устройства аппараты, не допускающие наводки по изображению на матовом стекле, наводятся на резкость по специальным таблицам.

Если же съемка производится крупноформатным или зеркальным аппаратом, то точная наводка объектива на резкость может представить в отдельных случаях известную трудность. Удобнее всего отыскать на поверхности картины, поближе к ее середине, какую-либо резкую линию или трещину красочного слоя и произвести наводку объектива на резкость по этой линии. Если рисунок оригинала построен на мягких переходах светотени и четкие линии, удобные для наводки, на нем отсутствуют, а также в случае, когда живопись картины очень темна, целесообразно произвести наводку по специальному тесту, наложенному непосредственно на поверхность картины. В качестве такого теста может служить небольшой кусок плотной бумаги, на котором черной тушью наносится перекрестие или пучок расходящихся от середины листа прямых линий различной толщины. Различие в толщине линий важно для облегчения фокусировки объектива на разных расстояниях от оригинала.

Фокусировку объективов крупноформатных камер необходимо производить с помощью лупы, дающей четырех-пятикратное увеличение. Если

матовое стекло камеры недостаточно мелкозернисто и наводка с помощью лупы по этой причине затруднительна, рекомендуется слегка протереть матированную поверхность стекла вазелином, отчего видимая зернистость изображения уменьшится.

После наводки на резкость объектив целесообразно диафрагмировать до среднего значения относительного отверстия порядка 1 : 8 или 1:11.

Экспонирование производится с помощью тросика или крышки объектива. При малых выдержках удобно пользоваться автоспуском, которым снабжено большинство современных фотоаппаратов. Этим способом можно фотографировать не только с короткими выдержками, указанными на переключателе скоростей затвора, но и с выдержкой приблизительно равной двум-трем секундам. Такая выдержка может быть получена с помощью автоспуска при установке переключателя скоростей затвора на индекс «В». Следует предварительно проверить по секундомеру, какую выдержку дает автоспуск вашего аппарата при указанной установке затвора. Приведенным способом достигаются удовлетворительные по четкости снимки даже при фотографировании с малоустойчивого штатива.

Необходимо обращать внимание на то, чтобы пол, на котором стоит штатив, не сотрясаясь во время экспонирования. В этот момент вблизи аппарата нельзя допускать хождения или каких-либо резких движений. Такая предосторожность может оказаться излишней только в помещении с каменным или чугунным полом.

Едва ли не самым сложным вопросом при репродуцировании цветного оригинала является вопрос о правдивом воспроизведении его тональных отношений. Для уяснения этого положения достаточно бывает сравнить две репродукции с одного и того же произведения, помещенные в двух различных изданиях. Остановимся на этом вопросе подробнее.

В каждом общем руководстве по фотографии дается более или менее обстоятельная характеристика современных негативных фотоматериалов с точки зрения их способности к правдивой передаче тональных отношений различных окрашенных предметов. При этом обычно делается вывод, что среди всех существующих сортов фотоматериалов наиболее правдивую цветопередачу обеспечивают изопанхроматические сорта, чувствительные ко всем видимым лучам спектра. Одновременно отмечается, что и эти материалы все же сохраняют преимущественную чувствительность к сине-фиолетовым лучам

спектра, почему для полного приближения их цветочувствительности к цветочувствительности человеческого глаза необходимо применять средние по плотности желтые светофильтры (ЖС-17 и ЖС-18), поглощающие часть падающих на них сине-фиолетовых лучей.

Однако это указание справедливо лишь до известной степени, а для руководства при репродуцировании цветных оригиналов и вовсе мало пригодно. Фотографы-портретисты уже давно подметили, что при съемке на изопанхроматические пластинки и пленки плохо передаются пигментированные участки кожи человеческого лица, в частности губы, а также заметно ослабляется окраска волос, особенно светлых. Применение желтых светофильтров еще более усиливает этот эффект. Поэтому фотографы-портретисты нередко отдают предпочтение изохроматическому или даже ортохроматическому материалам, значительно менее чувствительным к красным лучам и поэтому несколько усиливающим пигментацию лица на позитиве.

Тем не менее, для репродуцирования живописи и цветной графики, как и для съемки всех других произведений искусства, должна быть рекомендована прежде всего изопанхроматическая пленка, как более универсальная и более равномерно чувствительная ко всем лучам видимой зоны спектра. При помощи цветных светофильтров цветопередача изопанхроматической пленки может быть приближена ко всем другим сортам негативных материалов. Тем же способом могут быть получены и некоторые промежуточные показатели цветопередачи, не достижимые простым подбором светочувствительного материала.

Строго говоря, вопрос о регулировании характера цветопередачи путем подбора светофильтров не является вопросом лишь точного, «объективного» воспроизведения оригинала. Задача правдивого воспроизведения оригинала нередко требует искусственного усиления одних его тонов и соответственного ослабления других. В самом деле, представим себе картину или акварель, исполненную в мягкой цветовой гамме со сближенными по абсолютной интенсивности тонами, все различие которых заключается в чередовании более холодных и более теплых оттенков¹⁸. Представим себе, что такую картину мы сфотографируем на пленке, совершенно одинаково чувствительной ко всем лучам видимого спектра. Очевидно, что в результате мы получили бы монотонно-серое, слабо дифференцированное и плохо читаемое изображение. В то же

¹⁸ Яркие образцы такой живописной манеры мы находим, например, у художников-импрессионистов.

время при правильном регулировании цветопередачи с помощью соответствующего светофильтра может быть получено правдивое и выразительное воспроизведение если не всего цветового богатства, то хотя бы общей композиции и тонального решения такой картины.

Следовательно, фотографируя произведение живописи, построенное на сочетании близких по светлоте оттенков дополнительных цветов, необходимо прежде всего обратить внимание на то, какие из этих цветовых оттенков воспринимаются нашим зрением как более светлые, а какие кажутся нам более темными. Очевидно, что первые из них должны быть на позитиве ослаблены, а вторые — усилены. Подобное разделение цветов достигается применением светофильтра, близкого по цвету к той группе оттенков, которые должны быть на позитиве ослаблены, и, наоборот, при необходимости усиления какой-либо группы оттенков употребляется светофильтр, окрашенный в цвет, дополнительный к тому, который мы хотим усилить¹⁹.

Степень плотности и цвет применяемого светофильтра зависят от требуемой степени усиления той или иной части изображения, а также от характера ее цветового решения. Точный подбор светофильтров для съемки живописи требует известного опыта, а поэтому на первых порах следует делать пробы, фотографируя один и тот же объект без светофильтра и затем с двумя-тремя светофильтрами различных цветов и различной плотности. Необходимо точно фиксировать, какой кадр и с каким светофильтром снят, чтобы избежать ошибок и неверных выводов. В частности, для пробных съемок можно пользоваться специальными бирками из белого картона с обозначением марки светофильтра, которые во время съемки помещают рядом с фотографируемым предметом. Надписи на бирках лучше всего сделать черной тушью или мягким карандашом, чтобы они могли отчетливо читаться на снимке, сделанном со светофильтром любого цвета.

Необходимо помнить, что характер передачи цветовых отношений объекта съемки одним и тем же фотослоем может изменяться в широких пределах в зависимости от характера используемого для съемки источника света. Так, обычные электрические лампы накаливания содержат в своем спектре сравнительно большое количество желто-оранжевых лучей. Поэтому

¹⁹ Дополнительными цветами являются по отношению друг к другу: красный и голубовато-зеленый, оранжевый и голубой, желтый и синий, зеленовато-желтый и фиолетовый, зеленый и пурпурный.

употребление таких ламп для съемки многокрасочного оригинала может быть приравнено к употреблению желтого светофильтра средней плотности в условиях съемки при дневном освещении. В спектральном составе света, который дают специальные фотолампы с перекалом, желто-оранжевых лучей меньше, и он тем самым отчасти приближается к естественному дневному свету.

Поскольку чувствительность изопанхроматических фотослоев к красным лучам несколько превышает их чувствительность к другим лучам спектра (кроме сине-фиолетовых), то изображение предметов и деталей красного цвета получается на позитиве несоразмерно ослабленным, причем часто теряются детали и оттенки, существенно важные для полноты передачи оригинала. На фото 19 и 20 представлено произведение живописи XVI века— икона «Чудо Георгия о змие» из собрания Государственного литературного музея в Москве. Первый снимок сделан при свете ламп накаливания без применения светофильтров.



Фото 19. Чудо Георгия о змие. XVI век. Дерево, темпера. Гос. Литературный музей. Фото автора. Снимок сделан при свете электроламп накаливания на пленке изопанхром без светофильтра.

Киноварный²⁰ плащ Георгия, развевающийся за его плечами, на этом снимке почти слился с фоном. От этого нарушается силуэт фигуры, теряется впечатление стремительного движения всадника и общее равновесие композиции существенно нарушается. Чтобы отделить изображение красного плаща от золотого фона иконы, необходимо произвести съемку с зеленым или сине-зеленым светофильтром средней плотности. Светофильтр поглотит часть проходящих через него красных лучей, и их действие на негативную эмульсию

²⁰ Киноварь — краска алого цвета.

будет таким образом ослаблено. Благодаря этому изображение красных деталей на позитиве окажется соответственно усиленным. Фотоснимок 20 сделан при том же освещении, но со светофильтром СЗС-7, кратность которого при лампах накаливания равна четырем.



Фото 20. То же. Фото автора. Снимок сделан при том же освещении со светофильтром СЗС-7.

Подобным же образом фотографируются надписи, сделанные киноварью на золотых фонах древних икон. На снимках, исполненных без светофильтра, такие надписи обычно сливаются с фоном, лишая изображение важных композиционных элементов, какими обычно являются эти надписи, представляющие, кроме того, историко-художественный или историко-бытовой интерес.

Высветление красных тонов изображения при съемке без светофильтра сказывается и на фоторепродукции других произведений живописи, особенно портретов. На фото 45 и 46 мы видим деталь мужского портрета работы В. А. Тропинина из собрания Рязанского областного художественного музея. Моделировка формы лица построена здесь в основном на чередовании различных оттенков розового с почти чисто белыми яркими светами. Фото 45 сделано на изопанхроматической пленке при естественном дневном освещении и без светофильтра. В результате видимая простым глазом моделировка формы лица на снимке оказывается существенно ослабленной.

Мужской портрет (деталь).
Холст, масло. Рязанский об-
ластной художественный му-
зей. Фото автора. Снимок
сделан при дневном свете
без светофильтра.



Фото 46 выполнено при тех же прочих условиях со светофильтром СЗС-7. Здесь моделировка формы лица передана лучше, в соответствии с непосредственным зрительным впечатлением от оригинала.



Фото 46. То же. Снимок
сделан со светофильтром
СЗС-7.

Фотографируя потемневшие от времени произведения древней живописи или картины, покрытые пожелтевшим старым лаком, голубые и зеленые светофильтры употреблять не следует, так как это усилило бы общий темный тон произведения. Наоборот, для выявления композиции и рисунка таких произведений может быть полезен плотный желтый или оранжевый светофильтр.

Пользуясь цветными светофильтрами, надо остерегаться «переисправить» изображение, вследствие чего выделяемые этим способом детали могли бы оказаться на позитиве чрезмерно темными или излишне светлыми, а то и вовсе лишенными проработки подробностей. Результат такого «переисправления» может явиться еще большим искажением оригинала, чем обычный снимок, сделанный без светофильтра. Кроме того, надо иметь в виду, что светофильтр оказывает свое действие не только на передачу тех деталей, которые фотографирующий желает выделить, но и на воспроизведение всего цветового строя оригинала и всех его элементов. Так, одновременно с усилением одних его частей может происходить ослабление других важных деталей, что в свою очередь может быть нежелательным. Выход из такого затруднения может иногда заключаться в подыскании светофильтра другого цвета.

Для съемки произведений живописи наиболее необходимы светофильтры ЖЗС-5, СЗС-7, ЗС-7, ЖС-12, ЖС-18, а также для особых случаев ОС-12, КС-10 и некоторые другие.

Безусловно, большое число оригиналов может с успехом фотографироваться на изопанхроматическом материале и без применения светофильтров. К этой группе относятся произведения, не имеющие важных деталей, окрашенных в различные оттенки красного или других теплых тонов.

При съемке со светофильтром наводка на резкость объектива крупноформатного или зеркального фотоаппарата осуществляется после установки светофильтра.

В последние годы широкое распространение получает репродуцирование отдельных фрагментов произведений Живописи. Выходят из печати специальные альбомы со снимками деталей выдающихся картин знаменитых художников. Интерес к таким изданиям вполне закономерен. Он говорит о стремлении широких кругов читателей и зрителей к углубленному пониманию самых сокровенных тонкостей произведения искусства.

Детальный снимок позволяет показать подробности картины или особенности исполнительской манеры ее автора, неразличимые на снимке произведения общим планом. Идеальный смысл большого произведения искусства не часто воспринимается с первого взгляда. Фотоснимок детали дает возможность выделить какую-либо часть всей картины, наиболее наглядно раскрывающую ее идейный замысел. Обращая внимание зрителя на отдельные

части картины, фотограф имеет возможность объяснять и интерпретировать произведение искусства. Этот вид наглядного пояснения идейных и художественных особенностей произведения искусства, часто более простой и доходчивый, чем словесное описание, и нашел себе самое широкое распространение в искусствоведческой литературе последних лет.

Обратимся к примерам. На фото 47 представлена известная картина великого русского художника И. Е. Репина «Не ждали». Сюжет этой широко известной картины — возвращение ссыльного революционера в свою семью. Общая экспрессия отдельных фигур улавливается уже на небольшом снимке общим планом, однако вся глубина и многогранность душевных переживаний, которыми художник наделил своих персонажей, раскрываются только на снимках отдельных лиц и деталей картины.



Фото 47. И. Е. Репин. Не ждали. Холст. Масло. Гос. Третьяковская галерея.

На лице входящего (фото 48) мы читаем и всю глубину пережитых им страданий, и счастье от возвращения в родной дом, и некоторую неуверенность в том, как встретят его родные. Необычайно выразительны фигуры матери и жены вошедшего. В силу особенности композиции картины обе фигуры должны быть показаны вместе (фото 49), однако объединены они не только формально, но и тем, как реагируют на неожиданное возвращение ссыльного. Таким

образом, композиционная связь этих двух фигур олицетворяет собою глубокую связь внутреннего психологического состояния персонажей.

Прямая линия дверной створки отделяет эту группу от застывшей в дверях фигуры горничной (фото 48). Горничная явно не знает вошедшего и не уверена, следовало ли впускать его в комнаты. Состояние неуверенности объединяет стоящих в дверях персонажей и вошедшего в самостоятельную по своему содержанию, замкнутую в себе группу, как бы приоткрывая перед зрителем тот мрачный мир, откуда вернулся ссыльный. В композиционном отношении эта внутренняя связь подчеркнута тем, что все три фигуры вписаны художником в замкнутый прямоугольник дверного проема.

Фото 48. То же.
Деталь.



Фото 49. То же.
Деталь.



Можно было, бы продолжить наглядный анализ этой замечательной картины, раскрывая все новые стороны показанной Репиным драмы, донося до зрителя все новые драгоценные подробности этого классического произведения русской живописи. Но здесь достаточно было показать читателю тот общий принцип, который обычно является руководящим при детальной съемке большого живописного произведения. Во многих случаях воспроизведение картины в деталях может быть завершено показом отдельных особенностей ее живописной техники.

Желая обратить внимание зрителя на выразительность лица в большом живописном портрете, бывает полезно выделить это лицо в качестве самостоятельной детали крупным планом (фото 50 и 51). Другая деталь, взятая из того же произведения, может раскрыть перед зрителем особенности живописной манеры художника или тот специфический прием, которым он пользуется для выделения главной части композиции и более сдержанного показа ее второстепенных деталей.



Фото 51. То же. Деталь.



Фотографирование деталей возможно как в масштабе оригинала, так и с уменьшением, или даже с увеличением, в зависимости от конкретных целей, которые преследует фотографирующий.

Фотоснимки с увеличением иногда дают возможность выявить особые тонкости манеры и мастерства живописца, в частности при съемке миниатюрной живописи старых мастеров. Как правило, фотоснимок детали не должен являться заменой снимка произведения общим планом, а может быть только его дополнением или пояснением.

Деталь, ограниченная пределами кадра, приобретает самостоятельное смысловое и эстетическое звучание, и надо заботиться, чтобы оно не шло в разрез с идейным и художественным смыслом произведения в целом. Композиция кадра не должна быть излишне броской или противоречить стилю произведения.

Детальной съемке подлежат в первую очередь наиболее существенные части общей композиции, имеющие значение самостоятельных, завершенных в себе элементов целого, углубляющие наше представление об идейно-образном содержании и художественной специфике произведения. Фотографирование деталей произведений живописи применяется и для чисто технической документации. Задачей съемки может явиться фиксация отдельных подробностей техники живописи или технического состояния произведения. Характер

освещения при таких съемках может и не зависеть от высказанных ранее соображений, поскольку смысл работы заключается в выявлении специфических особенностей предмета, для чего может потребоваться особая организация светотени. При всех обстоятельствах желательно, чтобы сюжетный смысл изображенного на снимке куска живописи оставался понятным. Это поможет легко установить местонахождение избранного фрагмента на снимке произведения общим планом.

Большую часть снимков произведений живописи фотолюбитель делает при посещении музеев и выставок. Там он, понятно, не может снимать картины со стен и, следовательно, должен уметь фотографировать их в тех условиях, в каких они находятся, не имея возможности что-либо изменить. Поэтому решающее значение для успеха съемки имеет расположение произведения в экспозиции и общий характер освещения музейного или выставочного зала.

Самыми серьезными препятствиями для получения удовлетворительного снимка в данном случае являются блики и рефлексy, отбрасываемые стеклом картины, а также тень от рамы, закрывающая собою более или менее существенную часть картины. Наиболее благоприятным временем для съемки в музее можно считать околополуденные часы в ясный, солнечный день. Зимой, когда земля покрыта снегом, освещение в экспозиционных залах заметно усиливается. Однако это наиболее удобное время съемок для отдельных произведений может оказаться и самым неудачным. Например, в невыгодном положении находятся картины, висящие прямо против окон. Стекла этих картин иногда так сильно отсвечивают, что картину трудно бывает рассмотреть даже сбоку. В таком случае более удобным для съемки может оказаться вечернее время, когда дневной свет отсутствует и картины освещены лампами с плафона или специально направленным светом.

Фотографируя застекленную картину, особенно исполненную в темных тонах, надо тщательно следить, не появился ли в какой-либо части оригинала хотя бы незначительный блик или отражение, так как блики, даже очень мало заметные во время съемки, отчетливо выявляются на позитиве. Поляризационный светофильтр здесь неприменим, так как для гашения бликов потребовалось бы фотографировать картину под острым углом к ее поверхности, а это привело бы к ее искажению. Довольно надежную гарантию против появления таких непредвиденных дефектов дает рассматривание изображения объекта съемки с предполагаемой точки съемки на матовом стекле

однообъективной зеркальной камеры. Фотографируя однообъективной зеркальной камерой, иногда удается путем незначительного изменения точки съемки отвести такое отражение хотя бы с темных частей оригинала, где оно всегда более заметно, на более светлые участки.

Во избежание появления интенсивных отражений в стеклах картин не следует выходить на съемку в светлом костюме. Полезно иметь при себе кусок темной ткани, которым можно было бы закрыть бликующие части фотоаппарата, а при необходимости и руки фотографирующего. Много труда доставляют фотолюбителю в подобных случаях и зрители, находящиеся в залах.

Приближение человека в светлой одежде уже вызывает появление на живописи и стекле дополнительных рефлексов и отражений. С другой стороны, удачное расположение зрителей возле картины иногда способствует удалению с ее поверхности отражений от окон, паркетных полов и различных блестящих предметов, находящихся в зале. Выждав такой удачный момент, можно добиться удовлетворительных результатов даже в очень неблагоприятных условиях. Более рационально захватить с собой на съемку 2—3 куска темной ткани, которыми можно было бы преградить доступ к картине света от предметов, вызывающих появление бликов и отражений. Однако такой прием обычно требует участия в работе фотографа помощников.

Фотографируя в музейных залах, любитель чаще всего бывает вынужден производить съемку с рук. Для этой цели даже при очень благоприятном освещении необходим светосильный объектив и достаточно высокочувствительный материал. При наличии объектива с относительным отверстием 1 :2 обычно достаточна светочувствительность пленки порядка 250—350 единиц ГОСТа. Диафрагмировать объектив при съемке с рук не следует, а если позволяет освещение, лучше укоротить выдержку, что тоже будет способствовать улучшению четкости снимка.

Фотографируя мелкие этюды или миниатюры, особенно с использованием промежуточных колец, надо обращать внимание на то, чтобы в момент спуска затвора изображение на матовом стекле было одинаково резким на всей его площади, так как не замеченное вовремя даже незначительное нарушение параллельности между пленкой и оригиналом повлечет за собой частичную нерезкость изображения. При съемке мелких предметов с рук грубую наводку на резкость производят вращением оправы объектива, а окончательную, более тонкую,— приближением или удалением аппарата от объекта.

Съемка произведений, расположенных во втором ряду экспозиции, ведется, если позволяет освещение, с помощью телеобъектива. Последний может быть использован и для съемки картин нижнего ряда, что иногда помогает удалить с изображения мешающие рефлексy.

Если для съемки на выставке или в музее есть возможность использовать штатив, то не следует прибегать к высокочувствительным негативным материалам, ограничивающим последующее увеличение с негатива.

Выбор диафрагмы и выдержки осуществляется с таким расчетом, чтобы камера не сотрясалась от шагов проходящих мимо зрителей в то время, пока затвор остается открытым. Для съемки лучше выбирать ранние утренние или вечерние часы, когда посетителей в музее бывает наименьшее количество. Нажимать на спуск затвора следует в момент, когда поблизости нет посторонней публики.

Для определения выдержки при съемке музейных экспонатов необходимо постоянно пользоваться фотоэлектрическим экспонометром. Даже в одном и том же зале отдельные экспонаты могут быть освещены далеко не одинаково; кроме того, отражающая способность поверхности различных картин бывает весьма различной. Выдержку необходимо определить с расчетом на подробную проработку теневых частей изображения. Для этого экспонометр подносят поочередно к самым светлым и к самым темным частям изображения. Окончательно выбранная выдержка не должна быть меньше половины той, которая была определена по теням, если эти теневые части оригинала не совсем лишены детализации.

Графика

Фотографирование произведений графики существенно не отличается от съемки станковой живописи, лишь в большинстве случаев требуется получение более контрастных позитивов, что может быть достигнуто и подбором светочувствительных материалов и их соответствующей обработкой.

Не следует смешивать фотосъемку графики, даже очень контрастной, как, например, рисунков тушью, пером, с обычной технической репродукцией штриховых оригиналов. Если при технической съемке главная задача состоит в том, чтобы отделить рисунок от фона, первый выделить возможно сочнее, а

второй по возможности вовсе опустить, то при репродуцировании художественной графики ее фон, то есть характер основы, на которой исполнено произведение, также существенно важен и почти всегда должен быть передан на репродукции. Степень контраста между линиями и пятнами рисунка и его фоном на фотоотпечатке должна соответствовать контрасту между теми же элементами в оригинале.

Репродукция должна возможно более точно передавать технику оригинала. Для этого необходимо прежде всего уяснить себе технические и художественные особенности фотографируемого произведения.

Произведения графики чаще всего бывают исполнены на бумаге, в некоторых случаях на картоне, или, реже, на тонкой ткани. Цвет бумаги или картона бывает различным и чаще всего входит в художественный расчет автора произведения. Например, рисунки цветными карандашами, пастелью²¹, сангиной²² или углем в сочетании с мелом обычно выполняются на специальной тонированной бумаге или картоне. Тонированными бумагами пользуются иногда и для печатания гравюр.

Вместе с тем довольно часто можно встретить рисунок или гравюру на желтоватой или коричневатой бумаге, цвет которой ничего не дает для общего художественного эффекта произведения или даже снижает отчетливость и выразительность последнего. Иногда этот желтый оттенок бывает неравномерным в разных частях листа, или в желтый цвет бывает окрашена только та часть листа, которая длительное время находилась на свету, а, например, край листа, скрытый под обрамлением рисунка, имеет обычный белый или тот же желтоватый цвет, но более светлого оттенка. Подобные детали дают нам основание предполагать, что первоначально произведение было исполнено на белой бумаге, которая затем, со временем, потемнела, отчего общий облик произведения претерпел известное искажение.

Затем надо принять во внимание, что как старые, так и современные художники иногда используют для своей работы случайно попадавшие им под руку материалы. Не так уже редко можно встретить рисунок, выполненный большим художником на грубой оберточной бумаге, засоренной различными

²¹ Пастель — красочный материал, изготавливаемый в виде цветных мелков цилиндрической формы. Краски пастели имеют приятную бархатистую поверхность, но обычно слабо держатся на бумаге, на которой исполнен рисунок.

²² Натуральные или искусственные мелки красно-бурого цвета.

примесями. Такой характер материала никак не может быть связан с художественным замыслом мастера и, следовательно, вовсе не обязательно должен быть передан на снимке. Исключение составляют только снимки чисто документального назначения, на которых бывает важно показать все особенности технического состояния предмета на дату съемки.

Однако, игнорируя цвет пожелтевшей бумаги, мы и в данном случае не можем пренебречь ее фактурой, поскольку ее особый характер вносит какие-либо, пусть незначительные, тонкости в исполнение оригинала.

Например, для карандашного рисунка характерен легкий след, оставляемый графитом на выступающих крупцах рисовальной бумаги, причем промежутки между этими крупцами остаются кое-где не затронутыми. Эта особенность рисунка обязательно должна быть передана на хорошей репродукции. Фактурный рельеф, характерный для некоторых сортов бумаги, может быть выявлен с помощью слегка скользящего одностороннего света, однако пользоваться этим приемом надо очень осторожно, так, чтобы поверхность бумаги на снимке лишь угадывалась, но не была назойливой, не спорила с рисунком, не мешала его восприятию.

Для правильного воспроизведения техники рисунка особенно важно правдиво передать контраст между цветом материала, которым исполнен рисунок, и цветом бумаги. Рисунки, выполненные сангиной, графитным карандашом²³, жестким или мягким, итальянским карандашом, углем или тушью, помимо характерных особенностей штриха различаются между собой и цветовой насыщенностью материала. Рисунок, исполненный жестким карандашом или сангиной, строится на мягкой градации тонов, резкие напряженные контрасты здесь, как правило, отсутствуют. В соответствии с этим и репродукция такого рисунка должна иметь мягкую градацию. Повышенная насыщенность темных мест репродукции привела бы в данном случае к искажению оригинала. Рисунки, исполненные итальянским карандашом или углем, отличаются значительно большей насыщенностью тона, что также должно быть правдиво отражено на фотоснимке.

²³ Помимо обычных графитовых карандашей старыми мастерами употреблялись карандаши свинцовые и серебряные, отличавшиеся блеклым серым цветом штриха. Штрихи серебряного карандаша иногда под действием времени приобретали коричневый оттенок. Большое распространение имели так называемые итальянские карандаши, отличающиеся глубоким бархатистым черным тоном без блеска. Итальянским карандашом часто пользовались в сочетании с другими материалами, в первую очередь с мелом и сангиной, причем штриховой рисунок нередко сочетается с растушевкой.

Особенного внимания требуют рисунки, исполненные комбинированной техникой, например сангиной с углем или итальянским карандашом (фото 52), сангиной с мелом на тонированной бумаге и т. п.

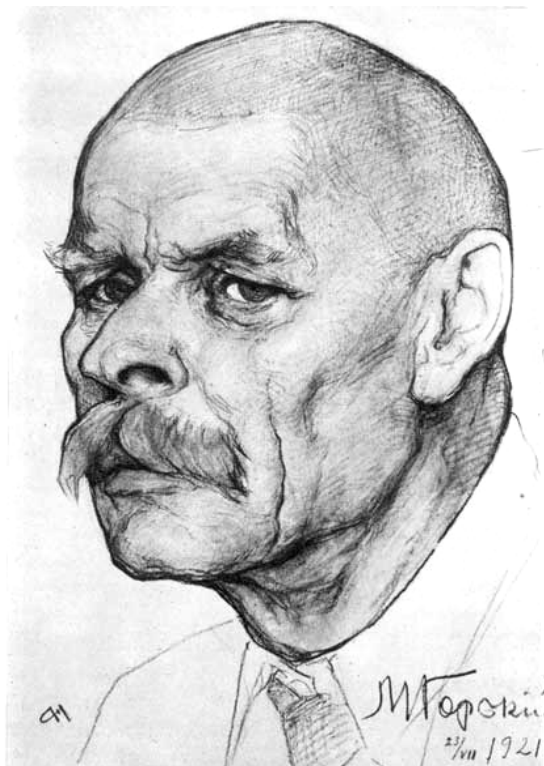


Фото 52. Н. А. Андреев. Портрет А. М. Горького. Бумага, сангина, итальянский карандаш. Гос. Третьяковская галерея.

Характерные особенности различных техник рисунка, которыми пользовался художник, должны быть правильно переданы в данном случае в их сочетании. Штрихи, положенные сангиной или углем, не должны выглядеть на снимке неразлично единообразными. Сильные удары углем, подчеркивающие основные линии формы, должны отчетливо отделяться от легкого штриха сангины, но все это требует особого внимания и преувеличение здесь не менее опасно, чем недостаточность.

Рисунки, исполненные цветными материалами: сангиной в сочетании с другими материалами или тонированной основой, пастелью или цветными карандашами,— для их правдивой передачи часто требуют применения съемочных светофильтров. Общий принцип их подбора тот же, что и для съемки произведений живописи.

Если особенностью техники рисунка является свободно положенный штрих карандашом, углем или сангиной, то для техники акварели характерны

тонкие затеки полупрозрачной краски на листе чаще всего белой, не тонированной бумаги (фото 53).

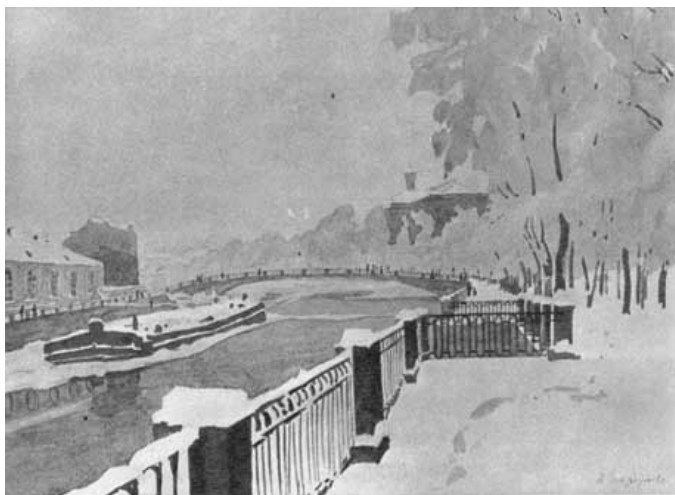


Фото 53. А. П. Остроумова-Лебедева. Летний сад. Бумага, акварель.
Гос. Третьяковская галерея.

Рисунки тушью выполняются кистью или пером и отличаются от акварели в ее черно-белом воспроизведении особой густотой и насыщенностью тона. Последний, в зависимости от сорта туши, может приобретать коричневатый оттенок. Рисунки, исполненные черной акварелью (фото 54), по силе тона часто превосходят рисунки тушью.



Фото 54. О. Г. Верейский. Иллюстрация к роману М. В. Шолохова «Тихий Дон». Григорий Мелехов после первого боя. Бумага, черная акварель. Гос. Третьяковская галерея.

Особый раздел графики представляет печатная гравюра, различаемая по способам обработки доски, с которой делается оттиск, а также по материалу, из которого изготавливается печатная форма. Выразительными средствами различных техник гравюры является штрих, сплошная заливка пятном или

мягкие переходы светотени, а также иногда цвет. Светотень тоновой гравюры может быть выполнена тесно прилегающими друг к другу тонкими штрихами или точками, рассчитанными на слитное восприятие на расстоянии.

На различных по технике гравюр линии рисунка имеют свои специфические особенности, не свойственные другим видам гравюры. Так, например, в офорте (фото55) штрих ложится легко и непринужденно.

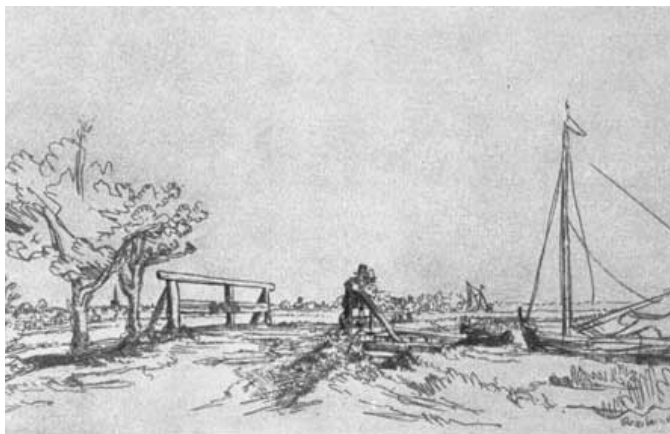


Фото 55. Рембрандт. Мост Сикса. Офорт.

Техника офорта допускает большое разнообразие в наложении штриха от широкого и жирного до тончайшего, едва заметного на оттиске. В отличие от этого линия на деревянной гравюре (фото 56) всегда обладает определенной толщиной, движение ее менее свободно, как бы сдерживается тем усилием,

которое необходимо для продвижения резца между волокнами доски.



Фото 56. В. А. Фаворский. Портрет народной артистки СССР М. И. Бабановой. Гравюра на дереве.

Гравюра на линолеуме часто очень напоминает гравюру на дереве, однако линия здесь еще толще и уже не имеет той четкости граней, которой обычно отличается штрих деревянной гравюры. Края штриха на линогравюре всегда испещрены мелкими зазубринами, которые возникают при резании податливого эластичного материала.

Мы не имеем здесь возможности подробно рассмотреть все многообразие техники гравюры, однако при репродуцировании подобных оригиналов их особенности должны быть обязательно учтены и выявлены на снимке.

Репродуцирование произведений графики — едва ли не самая благодарная область репродукционной фотосъемки произведений искусства. При тщательной и точной обработке хорошее воспроизведение с гравюры или рисунка на матовой слегка тонированной фотобумаге настолько приблизится к оригиналу, что становится даже трудно от него отличимым.

Для получения факсимильной²⁴ репродукции гравюры или рисунка необходимо подобрать для печатания фотобумагу, фактура которой близка к

²⁴ Факсимильной репродукцией называется репродукция, точно повторяющая оригинал.

фактуре оригинала, точно повторить размеры оригинала при печатании, а также, самое главное, добиться такой безупречной резкости отпечатка, при которой были бы переданы все мельчайшие особенности техники оригинала. Цветовые оттенки материала, которым исполнен рисунок, могут быть достигнуты на репродукции путем тонирования изображения соответствующими виражами. Желтоватый оттенок старой бумаги может быть получен за счет подбора фотобумаги с соответствующим цветом подложки или путем купания позитива в специальном растворе красителя. Во многих случаях для этой цели может служить обыкновенный спитой чай.

В стационарных условиях производства графики обычно фотографируются на специальных репродукционных установках. Если это установка горизонтального типа, то рисунок или гравюра крепятся к вертикальному планшету с помощью обычных канцелярских кнопок, однако кнопками ни в коем случае нельзя прокалывать самый лист гравюры, ими следует прикреплять лист так, чтобы он удерживался на планшете только прижимающими его краями кнопок.

Для безупречной передачи рисунка оригинала последний должен плотно прилегать к планшету на всей площади. Помятые и покоробленные оригиналы представляют в этом смысле серьезное неудобство, однако расправлять их или разглаживать своими силами фотографу ни в коем случае не следует, так как при неумелом обращении можно легко повредить ценное произведение. Выправление дефектов гравюр и рисунков — дело специалистов-реставраторов, фотограф же обязан ограничиться применением тех средств, которые свойственны его профессии. Таким средством может быть освещение оригинала не скользящим, а прямым заливающим светом при одновременном сильном диафрагмировании объектива.

Если репродуцирование производится с помощью репродукционного устройства вертикального типа (например, фотоаппаратом «Зенит»), то небольшой оригинал может быть осторожно прижат к планшету чистым стеклом. Рисунки, исполненные в малопрочных техниках (уголь, пастель, сангина, мел и др.), покрывать стеклом нельзя. Обращение с ними должно быть крайне осторожным, так как при малейшем сотрясении частицы краски могут осыпаться и произведение окажется поврежденным.

Часто встречающиеся на листах графики пятна и затеки ржавого цвета, а также общее пожелтение листа могут быть в случае надобности значительно

ослаблены или даже вовсе устранены на снимке путем фотографирования с желтым, оранжевым или красным светофильтром. Употребление этих светофильтров при съемке многоцветных оригиналов чаще всего нецелесообразно, так как способно вызывать искажение в передаче отдельных элементов изображения и всей тональной композиции оригинала. Напротив того, при съемке черно-белых гравюр и рисунков оно не только допустимо, но и позволяет в большой мере улучшить воспроизведение даже очень попорченных листов.

Однако полная утрата на снимке особенностей данного листа нежелательна. Вместе с ними репродукция теряет и непосредственную убедительность, теплоту оригинала, а в известной степени и документальную ценность. Снимок становится несколько отвлеченным и суховатым. Поэтому репродукционной работе, как и всякой другой художественной работе неизменно должно сопутствовать чувство такта и умение определять границы допустимого вмешательства в живую жизнь памятника искусства.

Освещение для съемки графики определяется теми же соображениями, что и освещение при съемке живописи, и так же, как и там, источник света не должен слишком приближаться к оригиналу, так как от нагревания лист рисунка или гравюры может коробиться, а это затруднит работу фотографа и, кроме того, нанесет вред произведению.

Выносить произведения графики для фотографирования на открытый воздух ни в коем случае не следует. Прямой солнечный свет способствует интенсивному выгоранию красок акварели; даже легкий ветерок может помять или повредить бумагу, смести с нее мелкие незакрепленные частицы угля или пастели.

В заключение хочется обратить внимание читателя на особый научно-художественный интерес, который могут представлять фотоснимки с фрагментов гравюр и рисунков, особенно исполненных в тонкой, миниатюрной технике. Снимки подобных фрагментов, выполненные с увеличением, могут служить для наглядного изучения особенностей той или иной графической техники или индивидуальной техники мастера. Бесспорный интерес представляют они и для не специалиста, давая ему возможность глубже заглянуть в «тайны» искусства, лучше понять особую выразительность того или иного произведения.

В обычной практике фотолюбителя съемка произведений графики осуществляется преимущественно в залах музея или выставки. Несмотря на ряд

трудностей в получении при этих условиях качественных результатов, фотограф-любитель должен все же стремиться использовать все имеющиеся для этого возможности. Часто главная трудность заключается в преодолении вредного влияния бликов и отражений, во множестве возникающих на поверхности стекол, под которые монтированы произведения.

Серьезное затруднение может создаться и слабой освещенностью оригинала, недостаточной для его фотографирования без штатива. Впрочем, произведение графики, как правило, требует менее продолжительной выдержки, чем произведение масляной живописи, находящееся в тех же условиях освещенности. Таким образом, для решения этой задачи применимы те же средства, что и при съемке живописи, а именно: негативный материал высокой чувствительности, веревочный штатив, штатив-трость или нагрудный штатив (см. стр. 123), позволяющие фотографировать с выдержками продолжительнее $1/25$ секунды, а также специальное проявление, повышающее обозначенную светочувствительность негативного материала.

О преодолении отражений и бликов на стекле мы также уже говорили в предыдущем разделе. Поскольку графические оригиналы имеют преимущественно небольшие размеры, то для устранения бликов и отражений с особым успехом могут быть использованы куски темной ткани или бумаги, которыми источник блика или отражения отгораживается от фотографируемого предмета. В особенно сложных случаях такой тканью могут быть закрыты также лицо и руки фотографирующего, а вместе с ними и фотоаппарат, объектив которого пропускается в специально для него прорезанное отверстие.

На работу с применением всякого рода приспособлений, в том числе и занавесей из ткани, должно быть заранее получено разрешение администрации музея или выставки.

Монументальная живопись

Всякое произведение монументальной живописи является частью декоративного решения интерьера или фасада архитектурного сооружения, во многих отношениях неразрывно связано с ним и не может быть в полной мере понято вне связи с той архитектурной формой, для которой оно предназначено.

Поэтому фотосъемке монументальной живописи свойственны некоторые особые задачи, отличающие ее от съемки станковой живописи или графики.

Во-первых, вся сила воздействия, присущая памятнику монументальной живописи, и особенности его исполнения не могут быть ясно почувствованы и осознаны, если отсутствует представление о месте, которое этот памятник занимает в интерьере или на фасаде здания. На снимке, дающем зрителю такое представление, само произведение часто не может быть передано без сильного уменьшения, что лишает его необходимой детализации и, следовательно, полноты выражения, или без резких ракурсов, искажающих не только рисунок отдельных деталей, но и характер всей композиции в целом. Таким образом, для сколько-нибудь полного показа многих произведений монументальной живописи, особенно больших размеров, непременно требуется фотографирование отдельных фрагментов крупным планом. Отсюда является необходимость в получении нескольких снимков одного произведения, представляющих различные его аспекты.

Таким образом, первый вопрос, встающий при съемке монументальной живописи, заключается в нахождении такого решения серии снимков, при котором данное произведение было бы охарактеризовано возможно более полно и всесторонне. Здесь также возможен тот путь, которым мы идем при съемке архитектурных ансамблей — создаются две серии снимков: одна — фиксирующая небольшое число основных аспектов данного памятника искусства, и вторая — дающая подробное отображение его различных сторон и деталей.

Получить снимок, дающий наглядное представление о месте данного произведения живописи в интерьере, не всегда легко. Препятствовать этому может крайняя теснота помещения, особая сложность его конфигурации или сложная форма поверхности стен и сводов, несущих живопись. Тогда на помощь приходит схематический чертеж интерьера с обозначением местонахождения живописи, однако характер интерьера может быть передан на таком изображении только в отвлеченной форме. Непосредственное зрительное представление о пространстве интерьера здесь отсутствует. Необходимой принадлежностью такой схемы является данная для масштаба фигура человека.

На фото 57 показан внутренний вид зала Психеи в вилле Фарнезина в Риме, украшенной прославленными фресками Рафаэля (фото 58).



Фото 57. Вилла Фарнезина в Риме. Зал Психеи с фресками Рафаэля.
Фото автора.

Снимок дает наглядное представление о размерах помещения, его освещенности, характере его внутреннего убранства в целом и связи этого убранства с живописью великого художника. Все эти качества совершенно недоступны схеме. Недостатком снимка является большое скопление зрителей в интерьере. Для передачи масштаба зала вполне достаточно было бы одной фигуры на заднем плане снимка.



Фото 58. Рафаэль. Венера и Амур. Деталь фрески в зале Пенхен.

Другой вопрос, возникающий при съемке монументальных росписей, это отношение к ракурсам и передача на снимке различных ракурсов.

Положение той или иной части росписей в интерьере определяется общим художественным замыслом ее автора. Этим положением в свою очередь обусловлено основное направление осмотра живописи и те перспективные сокращения, которые при этом возникают. Однако отдельные детали стенописи могут рассматриваться и с высоты их расположения такими, какими их видел художник во время работы над ними. Этими двумя аспектами и определяется выбор точки съемки.

С другой стороны, при осмотре русских средневековых стенописей можно заметить, что наиболее вероятное направление их осмотра часто отнюдь не наиболее выигрышное. Даже выдающиеся мастера того времени, работая над фреской, нередко не считали нужным или просто не умели учитывать те ракурсы, которые возникали при осмотре их произведений после удаления из интерьера лесов. Замечательные произведения древних живописцев иногда располагаются на таких частях стен, где они практически никем не могут быть увидены. В то же время детальная проработка этих фресок может быть оценена по достоинству только при рассматривании их из непосредственной близости. Например, всемирно известные изображения «Троицы» и «столпников» работы Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде (XIV век) распо-

ложены на стенах маленькой тесной камеры и притом на такой высоте, что их совершенно невозможно рассмотреть, не прибегая к помощи лестницы или специальных Подмостей. Подобные примеры встречаются во множестве в любом фресковом цикле. Больше того, это становится своего рода правилом в древнерусской живописи.

Следовательно, при выборе точек съемки для фотографирования настенной живописи необходимо исходить также из особенностей памятника и возможностей его наиболее выигрышного показа. Самым удобным для подробной съемки настенных росписей является время их реставрации. Тогда сооружаемые для этой цели леса дают возможность достаточно приблизиться даже к самым отдаленным частям росписей.

Наконец еще одна задача заключается в выборе освещения, наиболее подходящего для съемки данного объекта. Обычно для съемки пользуются ровным заливающим светом искусственных источников, хорошо выявляющим рисунок изображения и все тончайшие градации цветовых переходов. Однако такое освещение иногда уничтожает всякое представление о характере поверхности (стены или свода), на которой исполнена живопись.

Большинство произведений монументальной живописи исполнено с прямым расчетом на естественное освещение, присущее данному конкретному интерьеру. Классическим примером такого расчета может быть знаменитая «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Как известно, направленный свет от ближайшего окна использован здесь для выделения сюжетного и композиционного центра произведения. Совершенно ясно, что нарушение этого эффекта путем равномерного освещения всей росписи является неоправданным вмешательством в замысел ее автора.

Отступление от характера освещения, естественного для данного интерьера, может также вызвать утрату или искажение на снимке особенностей колористического решения росписи. Например, участки живописи, расположенные в постоянно затененных частях интерьера, нередко выполнялись в более сильной манере, более интенсивной цветовой гамме и с более твердой проработкой рисунка в расчете на то, чтобы и в условиях плохой освещенности они не выпадали из общего строя стенописи. Равномерное освещение их вместе с другими частями росписей нарушило бы авторский расчет, а вместе с ним и внутреннюю гармонию всего живописного цикла.

В качестве другого примера можно сослаться на фото-графии мозаик, нередко выполняемые при совершенно ров-ном искусственном освещении. На снимках, сделанных этим способом, совершенно утрачивается характерное для мозаики мерцание — игра света на поверхности отдельных кубиков смальты²⁵, из которых состоит изображение. Известно, что для достижения этого мерцания поверхность штукатурного слоя под мозаику специально делается неровной и выступающие грани кубиков смальты, особенно золоченой, укладываются под различными углами к поверхности стены. Съемка мозаики при ровном освещении подчеркивает графическую природу ее рисунка и одновременно почти полностью лишает ее присущих ей особых живописных достоинств.

Однако, как мы помним, светочувствительные слои негативных материалов обладают свойством передавать фотографируемые сюжеты значительно контрастнее, чем они воспринимаются нами при непосредственном осмотре в натуре. Поэтому во многих случаях оказывается необходимым ослабить этот контраст путем подсветки затененных частей росписи с помощью электроламп, экранов или лампы-вспышки. При всем этом общий эффект естественного освещения должен быть на снимке непременно сохранен.

Исключение из данного правила может быть допущено только тогда, когда приходится фотографировать против света, причем совершенно ясно, что художник не мог рассчитывать свою работу на освещение такого характера. Типичным случаем этого рода явится съемка живописи на затененной стене с большим числом ярко освещенных окон или живописи в простенках между окнами. Для такой съемки следует выбрать пасмурный день или лучше вечернее или ночное время. Если есть возможность завесить окна или загородить их чем-либо с противоположной стороны, то съемку можно проводить и днем. Желательно, чтобы характер света от искусственных источников не был чисто произвольным, а по возможности воспроизводил искусственное освещение интерьера в пору создания росписей. Будучи вынужденным фотографировать такой объект в дневное время, фотолюбитель может воспользоваться для подсветки электронноимпульсной лампой. Это позволит вести съемку с очень короткими выдержками, что особенно важно для избежания ореолов вокруг попадающих в кадр оконных проемов. Если поверхность живописи матовая и не бликует, то свет вспышки может быть направлен на стену под

²⁵ Смальта — особым способом приготовленное непрозрачное цветное стекло

сравнительно тупым углом во избежание резкого выделения фактуры стены. Фотографируя стенопись с гладкой глянцевитой поверхностью, например масляную живопись, свет от вспышки направляют на стену сбоку, под острым углом. Величину этого угла находят с помощью карманного фонаря, глядя на живопись от аппарата. Свет импульсной лампы падает на объект съемки пучком определенной ширины. Поэтому, если лампа установлена непосредственно на аппарате, то угол зрения съемочного объектива не должен превышать угла светового пучка, даваемого лампой. Если это условие не соблюдается, то по краям кадра образуется более или менее ясно выраженное теневое кольцо, и, таким образом, для печатания может быть использована только средняя часть негатива. Отсюда следует, что при съемке против окон импульсные лампы наиболее удобны для фотографирования деталей стенописи длиннофокусным объективом и, наоборот, менее пригодны для съемок крупных композиций общим планом. Это не исключает возможности пользования лампами-вспышками совместно с широкоугольным объективом в небольших помещениях и при наличии длинного контактного провода или когда ничто не мешает произвести серию вспышек для съемки одного кадра.

Угол светового пучка импульсной лампы надо определить до съемки на основании данных приложенного к ней руководства или опытным путем. Так, может быть установлено, какое расстояние между лампой и стеной необходимо для равномерного освещения той или иной части ее поверхности.

Если в поле зрения фотоаппарата имеются окна, то полезно обратить особое внимание на неподвижность камеры в момент спуска затвора, так как даже легкий сдвиг, обычно не имеющий никакого значения при съемке с импульсной лампой, может вызвать двоение оконных проемов с их переплетами и решетками. Фотографируя аппаратом с центральным затвором, этого явления можно избежать установкой затвора на одну из самых коротких выдержек. При съемке аппаратом со шторно-щелевым затвором синхронизация вспышки достигается, как известно, при скорости затвора не выше $1/25$ секунды, а это не всегда гарантирует от смещений изображения, особенно при съемке длиннофокусными объективами. В таком случае приходится устанавливать аппарат на штативе.

Особое значение для съемки монументальной живописи имеет хороший подбор сменных объективов. Часто длиннофокусный объектив может компенсировать невозможность приблизиться к живописи для съемки ее деталей

крупным планом. С другой стороны, в тесном помещении охват целой композиции может быть достигнут только с помощью широкоугольного объектива. Однако фотографировать живопись, лежащую на кривых поверхностях сводов и арок, с помощью широкоугольных объективов не рекомендуется, так как это может вызвать грубое искажение рисунка и композиции оригинала.

Для работы с фотоаппаратом, не имеющим оптического дальномера, все сменные объективы должны быть достаточно светосильными, что позволит без труда наводить их на резкость в условиях слабой освещенности интерьера.

Фотографирование росписей плоских плафонов возможно как в перспективе, под углом к их поверхности, для показа росписи в целом и ее соотношения с карнизом и верхними частями стен (фото 59), так и по частям, отдельными композициями или раппортами²⁶, при соблюдении в этом случае строгой параллельности между оригиналом и плоскостью фотопленки.



Фото 59. М. Ф. Казаков. Дворец Демидова в Москве. Плафон золотой комнаты. Фото П. В. Клепикова.

Наконец, весь плафон может быть сфотографирован по частям, которые затем монтируются на общее паспарту. Для таких съемок аппарат малого или среднего формата вся площадь плафона условно разбивается на прямоугольники, соответствующие полю зрения аппарата. Аппарат кладется по

²⁶ Раппорт — заверченный в себе, повторяющийся элемент орнамента

очереди против середины каждого прямоугольника задней стенкой на стол, табурет или просто на пол. Наводка на резкость и экспонирование производятся так же, как и при съемке архитектурных деталей. Обработка негативов и позитивов ведется по тем же правилам, что и при фотографировании панорам. Подобные съемки особенно удобно выполнять зеркальным фотоаппаратом с видоискателем типа шахты.

Безусловного внимания требует точная передача цветовых отношений и контрастов стенописи, характерных для той или иной техники живописи и для данного конкретного произведения в частности. Лучше всего проверять это соответствие путем сопоставления готового отпечатка с оригиналом. При отсутствии такой возможности необходимо в процессе съемки делать заметки о характере живописи. Надо помнить, что русская средневековая фреска, а также темперная и клеевая стенопись XVIII—XIX веков обычно малоконтрастны. В отличие от них масляная живопись и античная фреска часто более контрастны. Но такие общие соображения могут служить лишь весьма приблизительным ориентиром, за неимением более точного. На самом деле фотографу встречается огромное разнообразие особенностей в тональном решении различных росписей. Эти особенности должны быть обязательно переданы на хорошей репродукции.

Некоторые фотографы при съемке плохо сохранившейся, поблекшей стенописи пытаются усилить ее тона особым подбором светофильтров или искусственным увеличением контрастности позитива. Такое «выявление» поврежденной живописи бывает иногда необходимо, однако надо помнить, что различные краски старой живописи страдают от времени далеко не в одинаковой степени, и что, следовательно, усиление изображения, даже в пределах допустимого, вовсе не означает восстановления его в лучшей сохранности. Иногда такое «выявление» приводит к настоящему извращению оригинала.

Фотосъемка скульптуры и произведений прикладного искусства

Задачи съемки

Фотографирование произведений скульптуры и прикладного искусства имеет много общего с фотосъемкой архитектурных сооружений. Круглая скульптура, как и архитектура, обычно бывает рассчитана на осмотр с разных сторон. Это дает возможность сочетать в одном произведении почти бесчисленное множество декоративных решений и различных оттенков психологической характеристики персонажа.

Вместе с тем, почти всякое произведение скульптуры и прикладного искусства имеет одно или несколько основных направлений осмотра, с которых с особой силой раскрывается вся глубина его образного содержания и совершенство его художественной формы. Только оценив и сопоставив все многообразие декоративного решения и различные оттенки выражения скульптуры с различных точек осмотра, можно отчетливо представить себе, которая из них имеет для данного произведения значение основной, решающей, какие могут быть признаны второстепенными, лишь односторонне дополняющими основную тему произведения и, наконец, какие являются промежуточными, не вносящими чего-либо существенно нового в общий рисунок образа. Было бы неверно думать, что какой-либо из аспектов высокохудожественного произведения скульптуры вовсе не заслуживает внимания. Наоборот, всякий из них представит несомненный художественный интерес, если есть возможность присоединить его к тем, которые мы считаем важнейшими. Замена же главного аспекта второстепенным при ограниченном числе воспроизведений может повлечь за собой только обеднение характеристики произведения.

Ранее уже говорилось о значении высоты точки съемки для передачи некоторых оттенков выразительности объекта съемки. Скульптуру, установленную на постаменте, почти всегда фотографируют с уровня глаз, так как такая высота точки съемки соответствует высоте точки осмотра, предопределенной самим автором произведения.

Фотосъемка монументальной и декоративной скульптуры, с одной стороны, станковой скульптуры и мелкой пластики, с другой, и наконец, предметов прикладного и декоративного искусства имеет некоторые специфические особенности, обусловленные различием возникающих при съемке задач, поэтому будет более правильным рассмотреть их по отдельности.

Монументальная и декоративная скульптура

Немаловажное значение при выборе основных точек съемки приобретает соотношение объекта съемки с его фоном, если этот фон имеет существенное значение для выявления особых художественных качеств скульптуры, или ее роли в окружающем архитектурном ансамбле, если данное окружение неразрывно связано с историей памятника, или, наконец, если этот фон просто не удастся устранить на снимке.

Скульптурные монументы, стоящие на площадях, улицах, в парках и других местах обычно уже самими авторами предназначены для определенного окружения. Это положение тем более относится к декоративной скульптуре, установленной у фасада здания, в нише, на балюстраде лестницы или террасы или над фронтоном здания. То же можно сказать и о скульптурах, размещаемых в парках на фоне зелени. Нередко произведение скульптуры является композиционным центром архитектурного ансамбля (см. фото 29). Все эти особенности скульптуры, ее окружения и их взаимосвязи должны быть отражены на снимке. Однако при этом надо иметь в виду, что фон снимка всегда должен оставаться только фоном и ни в коем случае не соперничать с главным предметом изображения. Надо избегать появления на фоне резких линий, пересекающих главный предмет съемки, а также резких тональных контрастов.

Фон желательно выдержать в смягченной тональной, по сравнению со скульптурой, гамме, и, как правило, несколько вне фокуса.

Отсюда видно, что употребление короткофокусных объективов, а также сильное диафрагмирование объектива в большинстве случаев нецелесообразно. Немаловажно и то обстоятельство, что длиннофокусный объектив позволяет вести съемку скульптуры с большего расстояния, что помогает сохранить правильность соотношений между основной формой и отдельными выступающими частями скульптуры.

Для сильного смягчения фона скульптуру иногда фотографируют при встречном свете и легкой дымке, главным образом в утренние часы. Темная масса монумента на более светлом фоне решительно усиливает пространствен-

ную глубину снимка, однако такое освещение редко оказывается благоприятным для отчетливой передачи форм самой скульптуры.

Для декоративной скульптуры, входящей в ансамбль интерьера, основное направление осмотра (а следовательно, и съемки) определяется ее установкой. Декоративная скульптура, установленная в нише или на фоне стены, фотографируется на этом фоне, и предпринимаемые иной раз попытки заменить этот естественный для нее фон нейтральной плоскостью методически ошибочны. Они лишают произведение той живой атмосферы, для которой оно предназначено, придают снимку характер отвлеченной схемы и в большой мере снижают историческую и документальную ценность снимка.

Основным направлением для съемки декоративной скульптуры, установленной на фоне стены, обычно является направление перпендикулярное плоскости стены, если только направление со стороны входа в интерьер или другого предусмотренного архитектором подхода к скульптуре не представляет более интересного аспекта. Для произведений монументальной и декоративной скульптуры, расположенных на площадях, улицах, в парках и т. п., основное направление осмотра, входившее в расчет автора скульптуры, часто может быть определено по тем же признакам, что и для архитектурных сооружений, а именно — исходя из расположения скульптуры по отношению к фронту улицы или набережной, к городским магистралям или дорожкам парка, со стороны которых памятник впервые открывается зрителю.

Это рассуждение не может быть целиком отнесено к скульптуре, перенесенной на новое место без участия ее автора. Садово-парковая скульптура, установленная на фоне зелени, может рассматриваться и фотографироваться так же, как декоративная скульптура, стоящая на фоне стены.

При съемке скульптуры на открытом воздухе решающее значение имеет характер естественного дневного освещения. Для четкого воспроизведения объемной формы наиболее благоприятно не слишком контрастное верхне-боковое освещение.

Вероятно, никакое другое произведение искусства не способно так изменять свой общий облик в зависимости от характера падающего на него света, как произведение скульптуры. Почти весь художественный эффект скульптуры построен на игре реального (а не иллюзорного, как в живописи) света, обрисовывающего и членящего ее объемы. Поэтому нет ничего

удивительного в том, что смена характера освещения способна почти коренным образом изменять общий облик произведения скульптуры и его отдельные элементы.

При осмотре круглой скульптуры полное представление о ней создается во время кругового обхода, дающего возможность оценить все бесчисленные варианты декоративного решения общего силуэта скульптуры и соотношения его отдельных масс и форм. Одновременно, как мы уже говорили, меняются и эмоциональная выразительность и психологическая характеристика представленного лица или персонажа. Однако возможности изучения скульптурного памятника и наслаждения им на этом еще не исчерпываются.

Наиболее полная картина откроется перед нами только тогда, когда мы получим возможность помимо изменения точки осмотра скульптуры изменять и характер ее освещения. Такая возможность представляется нам в музее крайне редко. Зато не доставляет труда наблюдать упомянутый эффект на скульптурных монументах, расположенных на открытом воздухе. Еще более благоприятные условия для осмотра скульптуры представляются непосредственно в мастерской скульптора, в особенности во время работы над произведением. Здесь скульптура устанавливается на специальном вращающемся станке, который позволяет нам наряду с изменением точки осмотра менять и положение самого произведения по отношению к источнику света (например, к окну).

Однако осмотр — дело одно, а фотографирование — другое. Вполне понятно, что мы не можем отобразить на снимках все те бесчисленные и порой тончайшие оттенки художественного выражения, которые мы наблюдали при круговом осмотре памятника. Необходимо как-то себя ограничить. Из всех многообразных вариантов освещения скульптуры нам предстоит выбрать один, наиболее отвечающий нашей задаче. Здесь на помощь нам приходит наш старый критерий. Правдивым воспроизведением памятника искусства мы условились считать такое, в котором нашел свое наиболее полное и яркое отражение творческий замысел автора произведения. Этот принцип дает нам возможность глубже проникнуть в художественную специфику произведения, полнее осознать все богатство заложенных в нем мыслей и переживаний художника.

В мастерской скульптора произведение всегда располагается с таким расчетом, чтобы инструмент, которым он работает, не затенял собой обрабатываемую поверхность скульптуры, иначе говоря, чтобы свет падал на

эту поверхность всегда слева и немного сверху. Освещение при съемке должно возможно точно воспроизводить те условия, в которых работал, а следовательно, и воспринимал и оценивал свое произведение автор. Это касается не только общего облика произведения, его силуэта и основных объемов, но и обработки поверхности мельчайших деталей; поэтому основной источник света правильно располагать слева от фотографирующего, с какой бы стороны от произведения последний не находился. В самом деле, ведь во время работы в мастерской скульптор все время находится примерно в одном положении по отношению к источнику света, в то время как скульптура вращается перед ним на станке, поворачиваясь к свету той своей стороной, которая в данный момент подвергается обработке.

С этой точки зрения мало обоснованными выглядят, например, фотоснимки скульптуры, сделанные при встречном свете. Ведь такой характер освещения если не прямо противоречит мысли скульптора, то отражает лишь один из частных, явно второстепенных аспектов произведения и, таким образом, уводит зрителя от его углубленного постижения.

Естественно, что для произведения станковой скульптуры, рассчитанного на показ в условиях интерьера, высота источника света может быть несколько ниже, чем, скажем, для произведений античной монументальной пластики, предназначенных, как правило, для установки на открытом воздухе. На рис. 14 представлено примерное взаимное расположение объекта съемки, источника освещения и фотоаппарата для съемки скульптуры на открытом воздухе.

Излишне контрастное освещение ослабляет проработку мелких подробностей формы. Кроме того, при фотосъемке мраморной скульптуры глубокие густые тени создают на снимке эффект, противоречащий природе этого нежного материала. Снимки бронзовых монументов также получаются излишне контрастными, без деталей в тенях, к чему еще прибавляется значительный, плохо поддающийся смягчению контраст между монументом и его фоном. Поэтому скульптуру лучше фотографировать при солнце, слегка подернутом облаками.

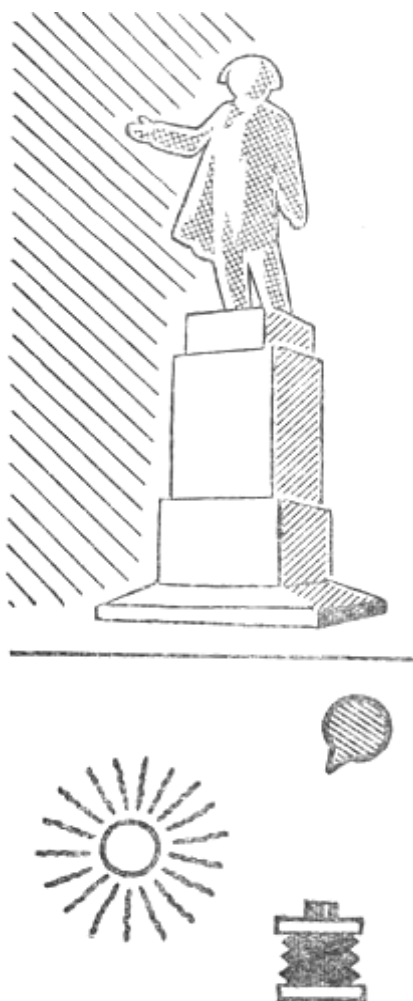


Рис. 14. Освещение для съемки скульптуры на открытом воздухе.

Не только направление освещения монументальной скульптуры, но и глубина теней на ее поверхности зависят от расположения солнца по отношению к объекту съемки, следовательно, от времени года и суток. Зная ориентировку монумента по странам света, можно заранее предугадать общий характер его освещения в различное время дня.

Декоративная скульптура, представляющая собою часть декоративного решения интерьера, как и другие части его убранства, обычно бывает рассчитана на естественное для данного интерьера освещение со стороны имеющихся окон. Появление на снимке излишне густых «забитых» теней может быть предотвращено применением белых экранов-отражателей.

Для полного и разностороннего показа произведения скульптуры, как, впрочем, и всякого другого произведения искусства, весьма важно убедительно передать его материал. Это достигается выбором такого освещения или точки съемки, которые выявили бы фактуру поверхности предмета, а также правильным экспонированием пленки. Фотографируя бронзовую скульптуру, необходимо увеличить экспозицию в два-три раза против показания экспонометра. Этим будет достигнута хорошая проработка теневых участков оригинала при одновременном высветлении фоновой части снимка. Фотографируя скульптуру из мрамора, расчетную экспозицию необходимо уменьшить в 1,5 раза. Во время изготовления позитива надо добиваться точных экспозиций, обеспечивающих правильную в тональном отношении передачу материала скульптуры.

Замеряя экспозицию с помощью фотоэлектрического экспонометра по яркости предмета съемки, избегают попадания в поле зрения экспонометра больших участков неба или прямых лучей солнца, так как это может привести к резким отклонениям в показании прибора. В случае съемки против света экспозицию можно замерять не по самому предмету съемки, а по находящемуся поблизости другому предмету сходной окраски, но освещаемому прямым светом солнца, и затем увеличить полученную экспозицию в три-четыре раза. Можно также замерить яркость самого предмета съемки с противоположной стороны и рассчитанную на этой основе экспозицию также увеличить в три-четыре раза. Если по условиям съемки яркость контрольного участка замеряется не изолированно, а вместе с окружением монумента, то сохраняется и необходимость в дополнительном поправочном коэффициенте на характер материала скульптуры. Наконец, если позволяет конструкция экспонометра, можно произвести замер экспозиции не по яркости, а по освещенности объекта съемки.

Фотосъемка скульптуры на фоне неба способствует выявлению ее контура при известном снижении проработки деталей в пределах этого контура, что может быть полезно для некоторых специальных целей. Однако при этом часто возникает существенное различие в общей плотности негатива на различных по высоте частях скульптуры. С аналогичным явлением мы уже встречались при рассмотрении вопроса о съемке высоких зданий. Здесь также может помочь применение средне-желтого светофильтра, а в случае съемки в пасмурную погоду — оттенение при печатании.

Для снимков скульптур и особенно их деталей на фоне неба полезна проработка облаков. Облака придают снимку воздушность, дают зрителю понятие о высоте предмета съемки. При безоблачном небе скульптура становится похожей на слепок, сфотографированный в закрытом помещении. Для съемки деталей монументальных скульптур употребляются сверхдлиннофокусные телеобъективы.

Станковая скульптура

Выбор основных "направлений" съемки станковой скульптуры в меньшей степени обусловлен ее окружением и другими наперед заданными условиями и в большей мере зависит от интуиции фотографирующего, от его способности глубоко чувствовать и понимать идейно-образную и эстетическую ценность произведения искусства. Некоторой объективной предпосылкой для выбора точек съемки может служить характер обработки основания скульптуры, однако известно, что даже прямоугольные очертания плинта²⁷ не всегда могут быть неоспоримым доводом для оказания предпочтения фронтальному или профильному аспекту статуи. Прямоугольные очертания основания бюста в этом смысле более убеждают.

И все же решающее значение имеет композиционное решение произведения и полнота раскрытия образной характеристики персонажа. Например, скульптурная группа Ф. Д. Фивейского «Сильнее смерти» (фото 60) уже в силу своей композиции, решенной почти как рельеф, предполагает строго фронтальную основную точку осмотра. Кроме того, значительные отклонения от этой точки в ту или другую сторону связаны с невозможностью увидеть лица всех трех героев одновременно. Таким образом, главный аспект этой скульптурной группы определяется совершенно точно.

В другом случае может оказаться, что возможен полный круговой осмотр скульптуры, причем отдельные аспекты представляют собой как бы развитие единой темы. Некоторые из них оказываются наиболее выразительными. В свою очередь, один из них может наиболее полно характеризовать произведение в целом.

²⁷ Плинт — основание скульптуры, составляющее с ней одно целое и непосредственно покоящееся на постаменте. Постамент — каменный блок или более или менее сложное архитектурное сооружение, служащее основанием скульптурного монумента.



Фото 60. Ф. Д. Фивейский. Сильнее смерти. Гипс тонированный.
Фото И. Н. Петрова.

В уже упоминавшемся произведении И. Д. Шадра «Рабочий» (см. фото 7 и 8) ярко выделяются два основных аспекта: фронтальный и профильный. В первом из них на передний план выступают типизированные черты передового рабочего молодой Страны Советов —мыслителя и гражданина, творца нового мира, во втором оттенены следы нелегкого жизненного пути этого человека, суровых лишений в первые годы становления Советского государства, следы тяжелого героического труда. Сопоставление этих двух аспектов придает скульптуре особый оттенок драматической патетики.

Произведение С. Т. Коненкова «Девушка» (см. фото 9 и 10)—пример иной темы, решенной иными средствами. Лирический образ девушки раскрывается перед зрителем почти как песня. Различные аспекты ее легко ступающей фигуры воспринимаются как следующие друг за другом мотивы одной мелодии.

Строгой грани между монументальной, декоративной и станковой скульптурой вообще не существует. Многие статуи, скульптурные группы и рельефы, ранее предназначавшиеся для установки под открытым небом и для

вполне определенного архитектурного окружения, в настоящее время перенесены в музеи, где смотрятся уже как произведения станковой скульптуры. Среди памятников этого рода почетное место занимают работы скульпторов античной Греции и Рима, эпохи Возрождения и классицизма.

Для большинства произведений этой группы характерна гармония линий и объемов, приобретающая особую завершенность в каком-либо одном из аспектов статуи. Очевидно, что именно этот аспект и должен быть зафиксирован в первую очередь.

Произведения древнеегипетской скульптуры и греческой архаики наиболее целесообразно фотографировать с угла постамента, так как при этом достигается сочетание двух резко отличных друг от друга аспектов скульптуры — фронтального и профильного. Более подробные указания, касающиеся вопроса о том, как смотреть скульптуру, а следовательно, также и чем руководствоваться при ее воспроизведении, читатель может найти в специальной искусствоведческой литературе.

Как уже говорилось, существенное значение для выразительности снимка скульптуры имеет фон. В отличие от монументальных памятников и декоративной скульптуры, произведение станковой скульптуры обычно не связано с определенным окружением и значительно выигрывает, будучи помещено на нейтральном фоне. При этом большое значение имеет цвет фона, который может подчеркнуть или ослабить выразительность снимка. Идеальный фон должен быть гладким и для скульптур, исполненных в мраморе, нетонированном гипсе, бисквите, белой майолике и других светлых материалах,— более темным, чем основной тон материала; для произведений, выполненных в бронзе, чугуне, терракоте и др.— более светлым, чем материал скульптуры. Тональные отношения между скульптурой и ее фоном не должны быть излишне контрастными, так как этот привнесенный извне контраст отвлекает внимание зрителя от основного предмета изображения, снижая эффект светотеневой лепки формы.

Практически один и тот же светло-серый фон может быть использован для съемки скульптур, исполненных почти во всех существующих материалах. Так, фото 61 и 62 сделаны одновременно в одном и том же помещении при одном и том же верхнем свете музейного зала на одном и том же фоне окрашенной в светло-серый цвет стены зала. Различие в передаче фона на этих снимках объясняется изменениями расчетной экспозиции применительно к

материалу скульптуры. Таким образом, одновременно осуществлялись две задачи: достижение четкой моделировки формы при различных материалах и приспособление единого фона по характеру его контраста к задачам съемки.



Фото 61. Ф. И. Шубин. Портретный бюст И. И. Безухого. Терракота. Гос. Третьяковская галерея. Фото автора.



Фото 62. Ф. И. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Мрамор. Гос. Третьяковская галерея. Фото автора.

Желательно, чтобы тень от оригинала, падающая на фон, не попадала в поле зрения фотоаппарата.

Если окраска стен помещения, в котором находится скульптура, не соответствует задаче съемки, то в качестве фона для небольшого произведения

может быть использован кусок ткани, укрепленный на планке или просто поддерживаемый руками, или кусок картона. Если желательно, чтобы структура материала, из которого сделан фон, не была видна на снимке, то во время экспонирования фон слегка покачивают в Вертикальном и горизонтальном направлениях.

Освещение скульптуры должно быть возможно более простым. Об общем принципе, определяющем выбор освещения скульптуры, мы уже говорили. Вместе с тем для получения хорошего снимка часто вполне достаточно обычного освещения музейного зала. Нередки и примеры того, как освещение, создаваемое специально для съемки, только портит изображение. Иногда задача может быть решена легкой подсветкой какой-либо глубокой тени с помощью белого экрана.

Скульптуры, хранящиеся в музее, но первоначально предназначенные для установки на открытом воздухе, освещают рассеянным светом сверху, как показано на рис. 14.

Для установки света при фотосъемке скульптуры в помещении могут быть рекомендованы две простейшие схемы (рис. 15 и 16). На рис. 15 слева от фотоаппарата помещается основной источник света — мощная фотолампа или

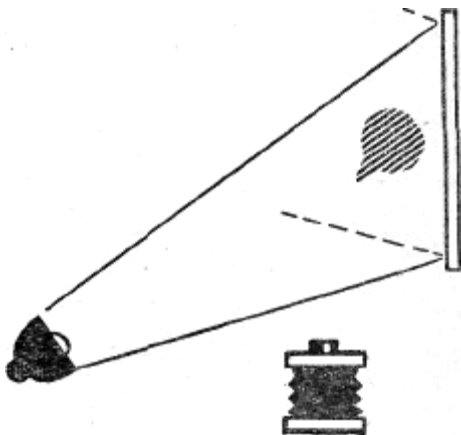


Рис. 15. Освещение для съемки скульптуры при помощи лампы и экрана.

лампа накаливания с рефлектором. Высота ее установки определяется характером фотографируемого предмета. Необходимо точно определять местоположение лампы, следя при ее смещении в различные стороны за перемещением теней на поверхности скульптуры. Отыскав наиболее удачное расположение теней, лампу закрепляют в соответствующей точке. Для подсветки глубоких теней справа от скульптуры и вне поля зрения аппарата

помещается белый экран. Его задача — выявить детали в глубоких тенях произведения.

При желании повысить рассеивание света лампы свет от нее направляют не прямо на предмет съемки, а на белый потолок помещения или специальный экран, отбрасывающий его уже непосредственно на модель. Могут быть также применены рассеиватели из марли, полупрозрачной бумаги и т. п.

Схема освещения, показанная на рис. 16, рассчитана на применение двух источников света: основного и вспомогательного. Вспомогательным источником света является вторая экранированная лампа меньшей мощности, чем первая, или находящаяся на значительно большем, чем первая, расстоянии от предмета съемки. Главный источник света занимает то же положение, что и на рис. 15; подсобный располагается с той же стороны от аппарата, что и главный, но не с противоположной, так как иначе на модели могут возникнуть вторые тени, могущие нарушить пластический рисунок модели. Основным источником освещения устанавливается первым, а подсобный — вторым. Выбор места для него производится так же тщательно, как и для основной лампы,

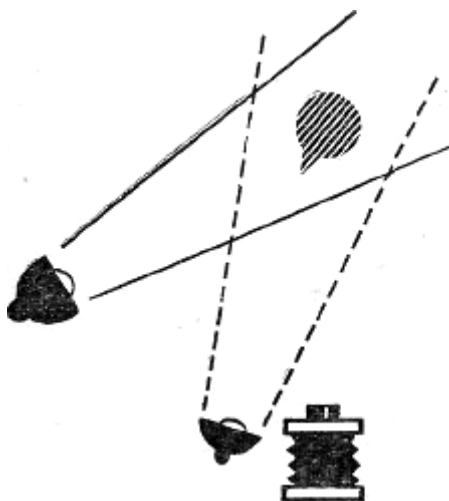


Рис. 16. Освещение для съемки скульптуры при помощи двух ламп.

Хочется предостеречь фотолюбителя и от увлечения излишне живописно освещенными фонами, получившими известное распространение даже в некоторых специальных изданиях последних лет. Подобное освещение фона обычно предназначено не для выявления художественной ценности оригинала, а для создания самодовлеющих эффектов, затрудняющих восприятие предмета

съемки, нарушающих непосредственность впечатления от произведения и снижающих познавательную ценность снимка.

Для полноты показа произведений станковой скульптуры большое значение имеет степень выявления на снимке ее материала, фактуры этого материала и приемов обработки поверхности произведения. Как и в других случаях, выявлению характера поверхности предмета больше всего способствует свет, скользящий по этой поверхности. Фотографирование предметов с бликующей поверхностью требует мягкого рассеянного освещения. Вместе с тем полная потеря на снимке этого характерного признака предмета безусловно понизила бы его ценность как документальную, так и художественную.

Мягкое освещение необходимо и для фотографирования полихромной скульптуры (фото 63). Правильная передача характера росписи, а также выявление слабых следов раскраски достигаются применением цветных светофильтров.



Фото 63. Н. А. Андреев. Мордовка. Майолика. Гос. Третьяковская галерея. Фото автора.

Выбирая точку съемки с учетом неизменяемого освещения или устанавливая освещение для заранее выбранного положения скульптуры, важно следить за тем, чтобы блики ложились на наиболее выступающие части формы. Это поможет подчеркнуть пластику произведения, в то время как неудачное

расположение бликов может быть причиной деформации изображения. За расположением бликов наблюдают от объектива фотоаппарата. При работе с зеркальной камерой этот эффект может быть прослежен непосредственно по изображению на матовом стекле зеркального видоискателя.

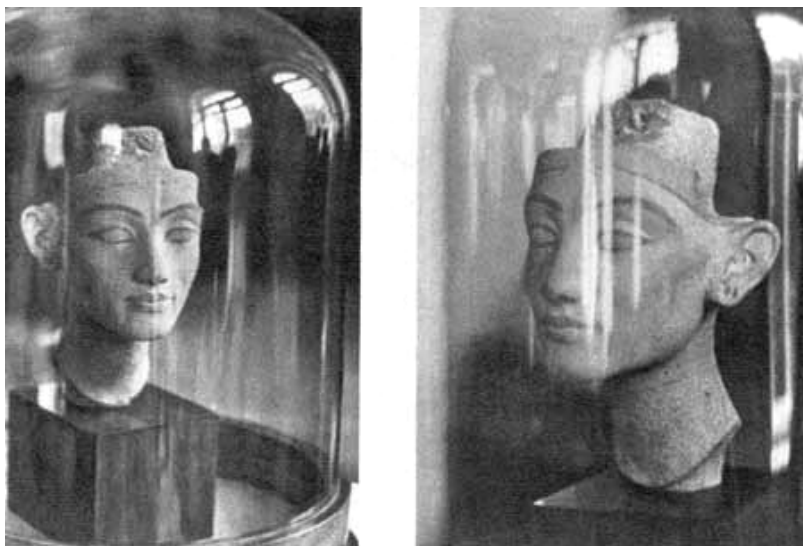
Фотографируя на выставке без штатива, фотолюбителю приходится прибегать к тем же приемам, что и при съемке живописи в аналогичных условиях. Здесь также необходима высокочувствительная пленка и светосильный объектив.



Фото 64—66. Портрет царицы Нефертити. Египет. XIV в. до н. э. Песчанник. Выставка произведений искусства из музеев ГДР в Гос. Эрмитаже (1958).

Не только произведения мелкой пластики, но и некоторые особо ценные произведения скульптуры не очень больших размеров часто экспонируются музеями в специальных стеклянных витринах или под стеклянными колпаками. Стекла этих витрин и колпаков создают серьезные затруднения для съемки из-за возникающих на их поверхностях многочисленных бликов и отражений. Эта неприятность может быть преодолена примерно тем же способом, которым мы пользуемся для съемки застекленной живописи. Источники света, являющиеся причиной этих бликов, могут быть перекрыты специально или же просто проходящими по залу зрителями. К этому моменту должна быть выбрана точка съемки и фотоаппарат приведен в полную готовность так, чтобы в благоприятное мгновение оставалось только нажать на кнопку затвора. Описанным способом был сделан прилагаемый снимок скульптурного портрета царицы Нефертити (фото 64), экспонированного на выставке в Государственном Эрмитаже в 1958 году. Скульптура была выставлена под . стеклянным колпаком

в форме цилиндра, завершавшегося полусферой (фото 65). Множество бликов отбрасывалось на поверхность колпака рядом высоких окон (фото 66).



Благодаря значительному скоплению публики в зале музея удалось выбрать момент, когда были перекрыты все источники бликов, падавших на колпак в пределах контура скульптуры, и тогда произвести съемку.

При возможности фотографировать такой предмет со штатива для частичного гашения бликов может быть использован поляризационный светофильтр. Наилучший результат от его применения получается тогда, когда оптическая ось объектива образует с бликующей поверхностью стекла угол, приблизительно равный 33° . Отсюда видно, что предлагаемый способ вполне надежен только при фотографировании предметов, расположенных в плоских стеклянных витринах. Угол наклона оси объектива к поверхности гнутого стекла всегда будет различным для различных точек поверхности, и, следовательно, полного гашения бликов на такой поверхности получить не удастся.

Светофильтр надевают на объектив крупноформатного или зеркального фотоаппарата и, следя за производимым эффектом по изображению на матовом стекле, начинают вращать переднюю часть оправы светофильтра до получения наилучшего результата. Работая с аппаратом другой конструкции, действие светофильтра проверяют путем непосредственного наблюдения за предметом съемки через светофильтр при медленном вращении его в пределах 90° . Отыскав наилучшее положение и не изменяя его, надевают светофильтр на объектив фотоаппарата.

Поляризационные светофильтры поглощают значительную часть падающего на них света и требуют поэтому увеличения расчетной экспозиции в 4—6 раз. Кратность поляризационного светофильтра не зависит от цветочувствительности негативного материала.

Фотографирование станковых рельефов производится под прямым углом к плоскости плиты, в которой вырублен рельеф. Освещение должно быть верхне-боковым, скользящим, но не настолько, чтобы тени от одних элементов рельефа перекрывали и деформировали изображение других (фото 67). Здесь также возможна съемка фрагментов, наиболее интересных с точки зрения идеи произведения или техники его выполнения.

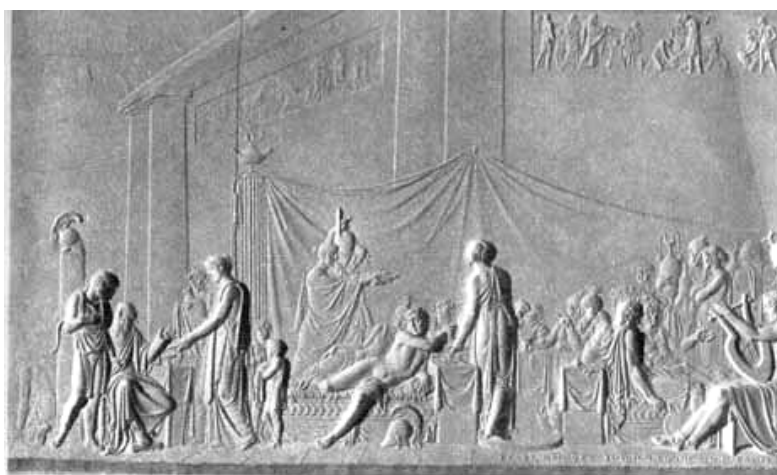


Фото 67. Ф. П. Толстой. Пир у Пенелопы. Гипс. Гос. Третьяковская галерея.

Прикладное искусство

Фотосъемка произведений прикладного искусства могла бы послужить темой отдельной книги. Эта область фотографии требует углубленного изучения широкого круга объектов, разнообразных по форме и материалу, и почти такого же широкого круга средств, необходимых для правильной и выразительной передачи этих объектов на фотоснимке. Здесь мы ограничимся лишь кратким упоминанием основных приемов работы.

Произведения прикладного искусства фотографируются, как правило, на нейтральном фоне. Различают горизонтальный фон (подставку) и вертикальный, на котором проецируется основная часть изображения. Горизонтальный фон может переходить в вертикальный, плавно составляя с ним одно целое (рис. 17),

они могут состоять и из материалов, различных по цвету, фактуре или степени прозрачности (рис. 18). Плавный переход горизонтального фона в вертикальный создает то преимущество, что в этом случае отсутствует стык, перерезающий снимок в горизонтальном направлении.

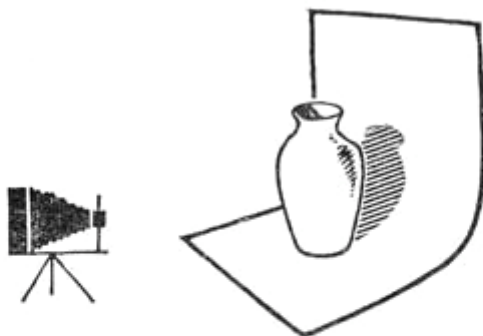


Рис. 17. Плавный переход горизонтального фона в вертикальный при съемке небольших предметов.

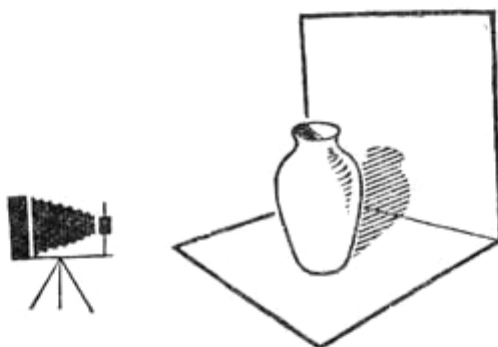


Рис. 18. Раздельный фон.

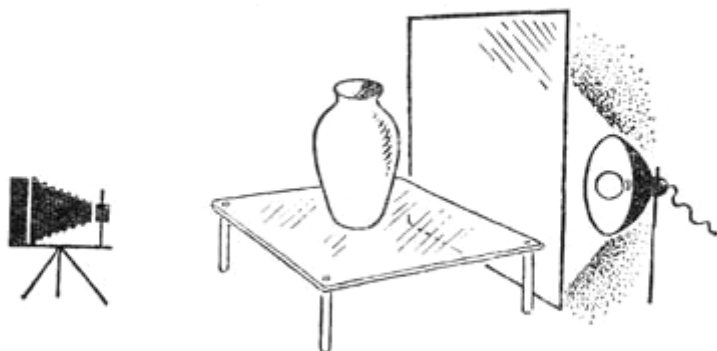


Рис. 19. Схема бестеневой съемки.

Фотографирование небольших предметов уплощенной формы (медали, монеты, некоторые ювелирные изделия) можно производить на репродукционной установке вертикального типа.

В целом ряде случаев применяется так называемая бестеневая съемка. Этот способ состоит в том, что фотографируемый предмет помещается на куске стекла, который укрепляется на некотором расстоянии от горизонтального фона так, чтобы тень от предмета съемки ушла за пределы поля зрения фотоаппарата (рис. 19). Вертикальный фон может быть полупрозрачным, освещенным с тыльной стороны специальным источником света. Этот способ дает возможность как бы изъять предмет из окружения и, не прибегая при этом к ретуши, тщательнейшим образом проработать его очертания по всему контуру. Вместе с тем, примененный не к месту или недостаточно умело, этот прием может лишить предмет съемки живой пространственной и световоздушной среды, а также непосредственного ощущения того материала, из которого сделан предмет, превратить его в своего рода абстракцию на плоскости.

Подавляющее большинство предметов прикладного искусства имеет небольшие размеры, и мы привыкли смотреть на них всегда несколько сверху. В соответствии с этой привычкой определяется и направление съемки этих предметов. Кроме того, верхняя точка съемки обычно дает возможность полнее передать форму предмета: например, на снимке сосуда — показать форму его горловины. Художественная мебель фотографируется с уровня глаз (фото 68).



Деформация, которая может возникнуть вследствие наклона фотоаппарата, исправляется либо наклоном только передней стенки

крупноформатного фотоаппарата, либо — при съемке другими аппаратами — путем трансформации во время печатания позитива. Люстры и осветительные плафоны фотографируются несколько снизу, однако не настолько, чтобы рисковать утратой отчетливости в передаче общей конструкции предмета. В остальном же выбор направления съемки и характера освещения для изделий прикладного искусства в меньшей степени обусловлен какими-либо правилами и почти целиком зависит от вкуса, опыта и творческой изобретательности фотографирующего.

Фотосъемка керамических предметов требует особенно тщательного выбора освещения для моделировки объемной формы. Характер освещения должен быть таким, чтобы каждая выступающая поверхность предмета имела только один блик. Для фотографирования расписанных сосудов применяются светофильтры, отделяющие орнамент от его фона. Однако при этом следует остерегаться преувеличения контраста: например, для съемки чернофигурной вазописи при свете электроламп уместен желтый светофильтр ЖС-12, в то время как оранжевый или красный светофильтры вызвали бы чрезмерное высветление красного тона сосуда.

Фон для съемки расписной керамики должен по степени насыщенности отличаться как от основного цвета предмета, так и от росписи или орнамента во избежание их слияния на фотоснимке. Здесь остается в силе целесообразность выбора светлого фона для темного предмета и темного фона для светлого предмета.

Установить освещение, одновременно выявляющее форму и рисунок расписного горшка,— задача не простая. Рассеянный свет, выявляя рисунок, плохо передает форму предмета, тогда как направленный свет подчеркивает форму, но одновременно снижает четкость орнамента. В подобных случаях может быть рекомендовано общее рассеянное освещение с подсветкой в виде узких пучков направленного света, создающих блики на незаполненных рисунком выступающих частях сосуда. Тем же приемом пользуются при съемке предметов из фарфора, непрозрачного стекла и полированного камня.

Фотографирование предметов из прозрачного стекла (фото 69) также требует для передачи их формы очень тщательного подбора фона и освещения. Нередко отдается предпочтение встречному свету, направляемому на предмет сквозь полупрозрачный фон.



Фото 69. Бутылка «Медведь».
Гутное стекло. Украина. XIX в.
Гос. Исторический музей. Фото
М. М. Успенского.

Общим правилом при фотографировании предметов из металла является увеличение расчетной экспозиции в два-четыре раза. Во время печатания позитива необходимо добиваться полной проработки теней и чистых без вуали бликов. Фотографирование монет и медалей производят на фоне, отличающемся по тону как от светов, так и от теней предмета. Свет должен быть скользящим, падающим слева и несколько сверху. Аналогичное освещение применяется и для выявления гравировки по металлу. Неправильное освещение рельефа может вызвать эффект превращения его на снимке в контррельеф.

Фотоснимки ювелирных изделий должны передавать художественную специфику этих предметов. Фон для мелких предметов может быть идеально ровным, без фактуры, которая могла бы спорить с рисунком предмета, или подобранным по контрасту, например, шершавый серый картон для гладкой блестящей монеты.

При печатании снимков мелких предметов необходимо точно соблюдать масштаб оригинала. Иногда для специальных целей применяется съемка мелких предметов с увеличением. Подобный прием помогает выявить технику исполнения произведения, а иногда и подчеркнуть его выразительность. При этом необходимо точно обозначать масштаб увеличения, для чего очень удобно помещать на краю кадра, в неответственном месте, масштабную линейку с четким обозначением делений. Воспроизведенная линейка дает возможность точно установить принятый масштаб съемки. Злоупотреблять макросъемкой мелких предметов не следует, так как сильное увеличение масштаба может повлечь за собой огрубление изображения.



Фото 71. Русская народная вышивка. Москва. Гос. Исторический музей.

Фото 72. В. В. Гужалниа. Кружево. Музей народного искусства.
Фото М. М. Успенского.



Фото 70. Фрагмент ткани. Атлас. Гос. Оружейная палата Московского Кремля. Фото В. В. Робинова.



Фотографирование тканей (фото 70), шитья (фото 71), кружев (фото 72) может производиться как общим планом, так и в деталях, например в виде отдельных орнаментированных частей предмета или раппортов орнамента. Отдельные фрагменты тканей и вышивок удобно фотографировать в горизонтальном положении, причем освещение должно подчеркивать фактуру изделия. Индивидуальные особенности плетения ткани или техники шитья могут быть подчеркнуты путем фотографирования соответствующих фрагментов с увеличением.

Предметы одежды: народные костюмы (фото 73), головные уборы и т. п. могут фотографироваться на манекене или на живой модели. В последнем случае важен выбор подходящего типажа, что имеет особенное значение для съемок этнографического характера. Освещение должно способствовать выявлению формы одежды. Предметы одежды могут фотографироваться также на вешалке, которая легко может быть сделана на месте из подходящего материала и должна быть возможно менее заметной на снимке. Для этого, например, годится тонкая палочка, подходящая к изделию по цвету, и прочная нитка, не отделяющаяся от фона. Фон желательно иметь ровный, отличный по цвету от самой вещи и от украшающего ее орнамента. Недопустимо прикалывать вещи к фону булавками или кнопками. Такое обращение наносит повреждение вещи, особенно если она ветхая. Кроме того, подобный способ крепления, будучи зафиксирован на снимке, указывает на небрежное отношение к производству искусства со стороны фотографа.



Фото 73. Костюм туркменской женщины. XX в. Гос. Исторический музей. Фото М. М. Успенского.

Правдивая передача тональных отношений цветных и орнаментированных тканей достигается применением светофильтров. Рисунок белых кружев, вышивок гладью и т. п., в случае съемки их на открытом воздухе, может быть подчеркнут с помощью плотного желтого или оранжевого светофильтра.

Не следует допускать каких-либо манипуляций над произведением прикладного искусства перед его фотографированием. Различного рода покрытия или подрисовки, применяемые иногда для придания желаемых свойств поверхности предмета или для «усиления» слабо различимых орнаментов, нежелательны не только потому, что результатом их может быть повреждение предмета, но еще и потому, что полученный таким путем снимок не будет иметь значения историко-художественного документа.